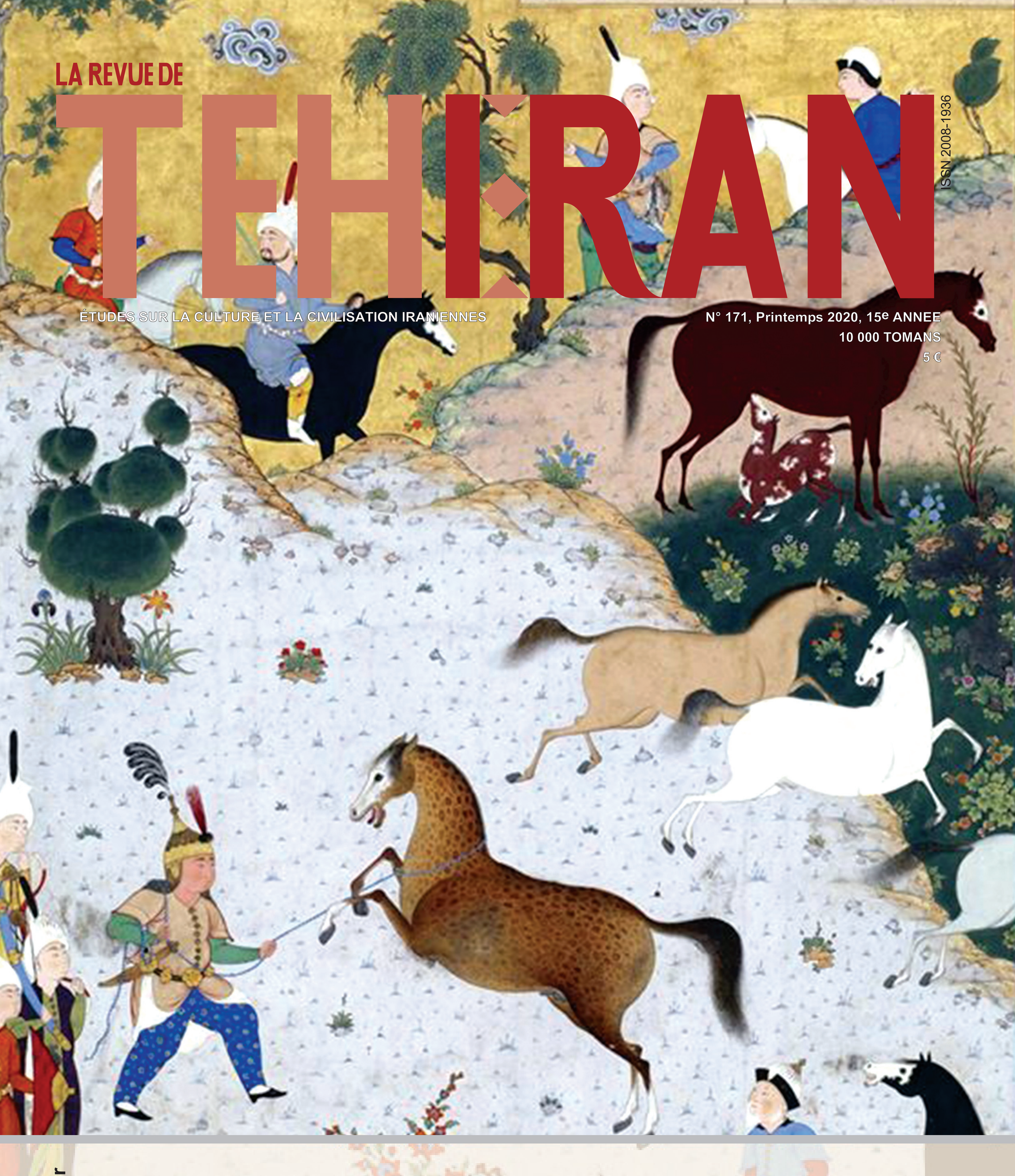
LA REVUE DE TEHERAN

ISSN 2008-1936

ÉTUDES SUR LA CULTURE ET LA CIVILISATION IRANIENNES

N° 171, Printemps 2020, 15e ANNEE
10 000 TOMANS
5 €



www.teheran.ir

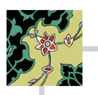
Le cheval en Iran:
des steppes nomades aux chefs-d'œuvre de l'art et de la littérature

www.teheran.ir

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Mosaddeq-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran,
Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
E-mail: **mail@teheran.ir**
Imprimé par Iran-Tchap



Recto de la couverture:
Miniature montrant Rostam attrapant Rakhsh avec un lasso



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction
Babak Ershadi

Graphisme et mise en page
Monireh Sadat Borhani

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi




Études sur la culture et la civilisation iraniennes

N° 171 - Bahâr 1399
Printemps 2020
15ème année
Prix 10 000 Tomans
5 €

Sommaire



CULTURE

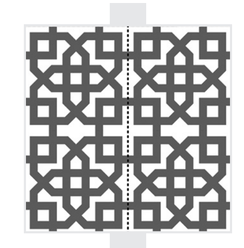


LECTURE




14


70


76



A partir de ce numéro, *La Revue de Téhéran* devient trimestrielle. Depuis sa création en 2005 jusqu'à ce jour, cette publication s'est efforcée de présenter chaque mois à ses lecteurs un contenu varié consacré à différents aspects et à l'immense richesse de l'histoire et de la culture iraniennes.

Ce travail n'aurait pas été possible sans l'implication de nos collaborateurs et le travail passionné des membres de la rédaction – nous profitons aussi de cette occasion pour exprimer à tous à la fois notre profonde gratitude et notre fierté d'avoir pu mener à bien un tel projet dans la durée.

En vue de continuer notre travail dans les meilleures conditions possibles et de proposer à nos lecteurs des articles plus variés en conservant un haut niveau de qualité, *La Revue de Téhéran* sera désormais publiée au milieu de chaque saison. Nous avons fait le choix de faire coïncider le premier numéro de ce nouveau format avec l'arrivée du printemps et Norouz, le Nouvel An iranien. Cette nouvelle temporalité s'accompagnera d'un volume d'articles plus important, la revue retrouvant son format originel de 100 pages. Dans un souci d'accessibilité et comme précédemment, l'intégralité du numéro précédent sera mis en ligne.

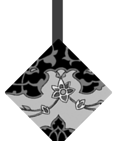
Nous profitons également de cette occasion pour vous remercier de votre fidélité. Nous sommes heureux de pouvoir continuer cette aventure sous ce nouveau format qui, nous l'espérons, permettra de poursuivre l'objectif initial de la Revue : faire connaître les multiples richesses de l'Iran et ainsi participer, même modestement, au "dialogue des civilisations".

La Rédaction

CAHIER DU MOIS

Le cheval, fétiche pour les nomades comme pour les sédentaires

Sepehr Yahyavi



Pour les peuples nomades, nous le savons bien, le cheval est un être indispensable, un compagnon inséparable. Bien plus qu'un simple moyen de transport servant à l'homme en temps de paix aussi bien qu'en temps de guerre, il incarne souvent, chez ces populations animistes pour la plupart, un esprit de la nature, un fétiche par excellence cristallisant la nature et ses puissances, sorte de dieu omniprésent pour ces panthéistes sans le nommer. Les habitudes animistes, les humains modernes (religieux comme laïques) les ont conservées dans une certaine mesure. La fameuse tradition de faire un vœu en nouant une ficelle sur une tige d'arbre, pratiquée si souvent en terres musulmanes jusqu'à nos jours, en Iran comme en Asie centrale, en est un illustre exemple, mais loin d'un cas particulier. Ainsi se révèle-t-il que cette coutume prenant sa source dans des croyances animistes en les arbres, remonte à l'époque où ceux-ci constituaient un fétiche important. Ne suffirait-il pas de citer l'exemple du héros kirghiz Manas, dont le cheval se transforme, dans un épisode aussi tragique que joyeux de cette épopée nomade, en un rocher situé quelque part au milieu des déserts de ce fabuleux « pays » (d'ailleurs assez moderne au sens d'État-nation)?

C'est ainsi que le cheval, à la fois sacré et gardien de secret, se pétrifie pour pérenniser la mémoire de celui que le peuple kirghiz reconnaît comme son unificateur (sinon sauveteur), de ce guerrier sans pareil qui réussit à mobiliser les nomades pour résister face aux ouighours et aux kalmouks, autres populations nomadiques de ces steppes de l'Asie centrale (autrefois appelée par la dénomination équivoque de Turkestan). Pour ne pas trop digresser, revenons au cheval. Ce fut très probablement l'une de ces (ou peut-être, qui sait, d'autres) populations nomades qui, en apprivoisant le cheval «sauvage», en ont fait à la fois un «confident» et un «outil». Domestiqué et attaché (ou bien en libre circulation, car justement apprivoisé) à la poutre des yourtes situées en plein campement saisonnier de ces «déplacés» à jamais, l'animal est vite devenu un membre indispensable de la tribu, même après leur sédentarisation en temps modernes (soviétiques et post-soviétiques). Non seulement le cheval devint une monture pour des aventures de promenade ou de combat ou encore pour celles, plus excitantes, d'enlèvement de bien-aimée, mais il devint un moyen de compétition et de pari, un animal par lequel on essaie à la fois d'éduquer les jeunes enfants



Les chevaux et la vie nomade...



Nomade Shâhsavan

(surtout, hélas! les garçons), de concrétiser les concurrences tribales, et de satisfaire à ces besoins de pari du genre humain qui subsiste jusqu'à nos jours.

Le cheval, tout comme le chien, doit être dressé par l'homme. Ce ne fut donc pas une fois pour toutes que l'homme parvint à domestiquer cet animal, puisque, nature oblige, celui-ci garde pour sa part ses habitudes et ses manières instinctives. S'agit-il d'une technique de résistance inhérente ou génétique par laquelle la nature s'évertue à résister face aux ambitions humaines en y opposant ses propres aspirations? C'est dans cette logique que chaque animal individuel, chien comme cheval, devrait être dressé pour mieux servir son «maître» humain. Ce goût de pari ne signifie-t-il pas la perduration du caractère fétichiste du cheval? Il en est de même pour les taureaux en Espagne et les coqs au nord de l'Iran, les deux animaux étant sans aucun doute sacrés par le mithraïsme et sur lesquels on parie toujours (sauf que sur les premiers, on ne parierait plus en Espagne, aux Etats-Unis si)[1]. Le dressage, loin d'être une pratique exclusivement extériorisée, sert également de moyen de purification de l'âme (catharsis) pour le dresseur, semble-t-il. Il constitue aussi l'une des étapes de l'éducation, de «l'initiation» de l'enfant. Sinon quel serait l'intérêt pour un garçon de bas âge de se casser la tête pour élever un poulain ou un chiot?

Pour les populations sédentaires, cette symbolique pourrait paraître moins complexe. Pour les villageois notamment, c'est moins le cheval et plus l'âne et la mule qui sont au service de la communauté. Contrairement au cheval qui revêt des connotations sexuelles (pensons au cheval blanc mâle, surtout en rêve, et à toute l'allégorie de sa fertilité, partagée quelque peu par l'âne) ou qui, pour le moins, incarne la fécondité et la mobilité (ainsi que la fidélité, souvent attribuée à juste titre au chien), la mule ne symbolise que la lenteur, le labour, mais aussi, du moins pour la

mule, la stérilité et la stabilité. Enfant, il nous est souvent difficile d'appréhender les explications de nos parents lorsqu'ils nous apprennent que la mule est le bébé d'un âne et d'une jument (le métissage, notion assez étonnante pour l'enfant), et qu'elle ne peut se reproduire, stérile qu'elle est de par sa physiologie (la stérilité, notion incompréhensible pour lui). Ensuite les parents pourraient-ils aller plus loin en comparant, pour leur petit, le binôme animal cheval-mule au binôme végétal arbre-fruitier. De la même manière que certains arbres et espèces végétales n'ont pour vocation que d'apporter de l'ombre (platane, orme, etc.) sans qu'ils puissent porter de fruits, certains animaux et espèces animales n'ont pour vocation que de porter des fardeaux (bêtes de somme, bétail), à l'opposé ou à la différence de ceux qui sont utiles pour la reproduction et/ou le transport.

On pourrait dire que pour les sédentaires primaires (villageois), le bétail joue le même rôle que le cheval joue pour les nomades[2]. Fétiche par excellence, d'une utilité toujours essentielle, sa présence est porteuse de calme et de bien-être, son absence est source de malaise et de malheur. Mais par quel fétiche ce rôle est-il revendiqué dans le monde des sédentaires urbains? Existe-t-il pareil symbole chez nous, citoyens de métropoles et de mégapoles? Il s'agit d'une question délicate à laquelle il est difficile de répondre. Peut-être la technologie informatique joue-t-elle le même rôle pour nous? Nos portables et nos tablettes (électroniques, pas manuscrites!) n'incarnent-ils pas pour nous ce que le cheval et le bétail représentent ou représentaient jadis chez les populations nomadiques et campagnardes? «À cheval» que nous sommes sur les *gadgets* et les outils technologiques, ne sommes-nous pas aussi à cheval sur un passé de cheval et de bétail et sur un présent d'écrans tactiles et de mondes virtuels tridimensionnels? Voici une question à laquelle un Heidegger ou encore un Jaspers pourraient se trouver dignes de répondre, mais pas uniquement. Le monde moderne, force est d'avouer, est à son tour plein de fétiches ou encore d'idoles, les «célébrités» ne présentant effectivement qu'un exemple plus récent et plus «personnifié». Pour le monde moderne, même les médias et les bulletins d'information constituent un fétiche. Au bout du compte, contrairement à ses ancêtres, l'homme moderne doit-il négliger à quel «saint» se vouer? ■

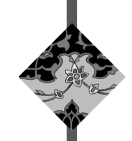
1. Notons au passage que la pratique du sacrifice du coq perdure toujours en Iran, notamment dans la capitale, où l'on sacrifie la pauvre volaille en particulier pour consacrer une automobile nouvellement achetée, avant d'appliquer son sang sur les plaques d'immatriculation. Cette scène semblerait assez fantasque, surtout s'agissant d'un «top model»!
2. Ne suffirait-il pas de (re)lire un grand écrivain rural-pastoral comme Jean Giono en France ou un grand écrivain rural-nomade comme Mahmoud Dolatabadi en Iran pour mieux percer l'importance de ces bêtes dans la vie de ces populations Le chameau est certes, à son tour, d'une importance primordiale chez les nomades du désert.



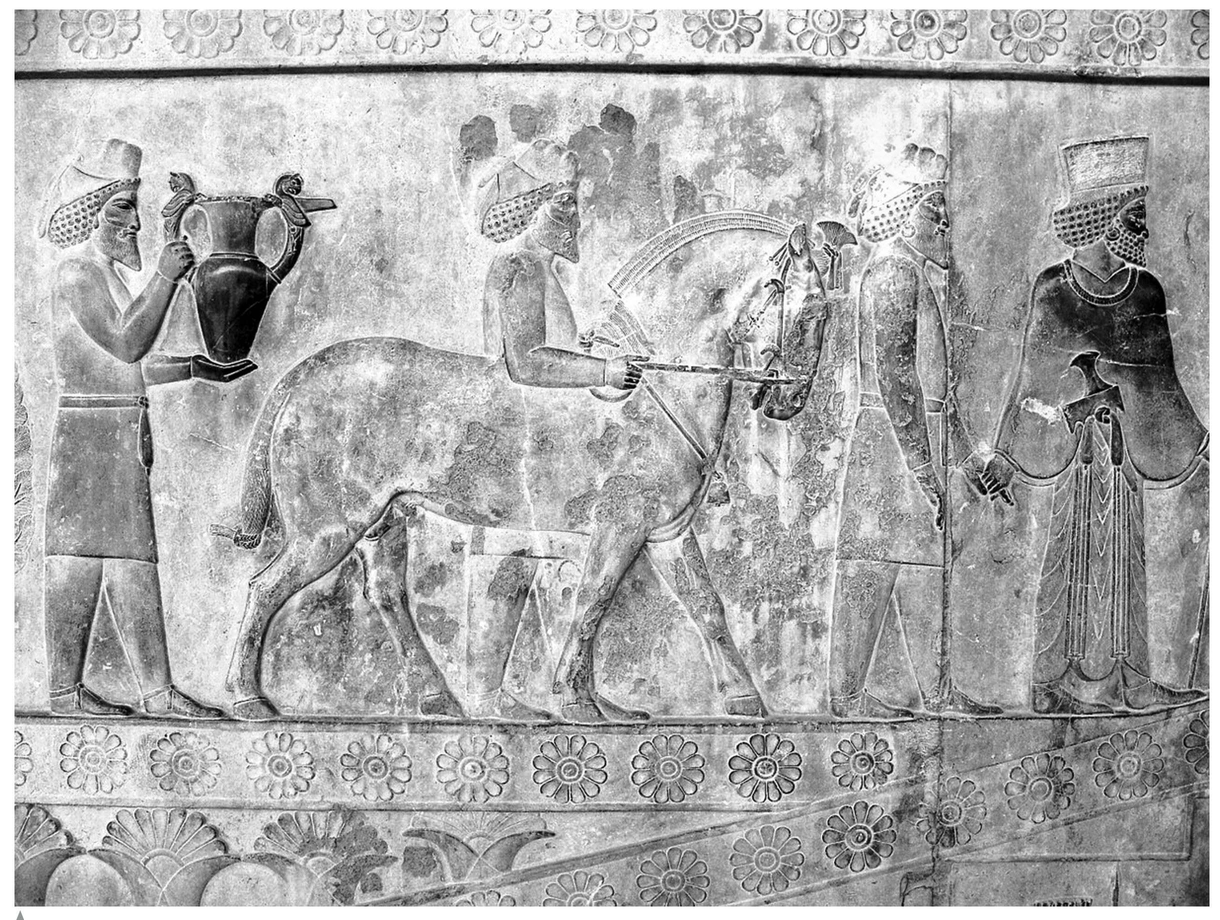
Les chevaux et la vie nomade...

Le nisaen, une race de cheval iranien éteinte

Babak Ershadi



Grâce aux pratiques et au savoir-faire dans le domaine de l'élevage de chevaux depuis des siècles, la lignée de presque tous les chevaux modernes, que ce soient des chevaux de course ou des chevaux de labour ordinaires, remonte aux mêmes ancêtres masculins. Des recherches scientifiques prouvent aujourd'hui que les chevaux modernes de différentes races descendent de quelques étalons «orientaux». En Europe, par exemple, ces étalons furent amenés il y a environ 700 ans. La dernière recherche dans ce domaine, qui date de 2017, a été réalisée sous la direction de Barbara Wallner, biologiste moléculaire de l'Université de médecine vétérinaire de Vienne. L'équipe internationale de scientifiques qu'elle a dirigée a analysé les chromosomes Y de plus de 50 chevaux représentant 21 races. Leur ouvrage intitulé *Le chromosome Y laisse découvrir l'origine orientale récente des étalons modernes* («Y Chromosome Uncovers the Recent Oriental Origin of Modern Stallions») révèle la façon dont des choix faits il y a longtemps par

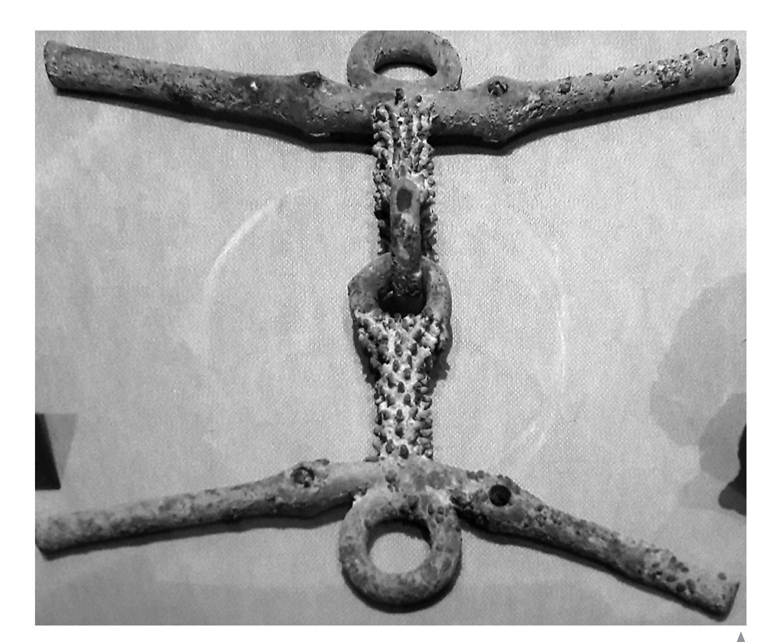


Un cheval persan représenté sur un bas-relief de Persépolis.

les éleveurs de chevaux qui vivaient pendant l'Antiquité, le Moyen Âge, puis vers les débuts de l'Empire ottoman, eurent une influence indéniable sur la plupart des races de chevaux partout dans le monde aujourd'hui.

«Hormis les lignées d'étalons des races d'Europe du Nord, toutes les lignées d'étalons détectées dans d'autres races modernes proviennent d'ancêtres orientaux introduits plus récemment», a affirmé Barbara Wallner. «La tendance à importer des étalons de mâles reproducteurs étrangers pour améliorer les troupeaux locaux était particulièrement importante», écrivent les auteurs. En effet, pendant des siècles, les éleveurs ont importé ces étalons orientaux parce qu'ils étaient beaux et que les éleveurs de chevaux voulaient produire une nouvelle génération de chevaux plus rapides, plus forts et plus légers.

Les auteurs soulignent qu'en Europe centrale, cette pratique avait commencé au XVIe siècle avec la popularité des étalons espagnols et napolitains. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, la population de chevaux d'Europe centrale fut façonnée par l'introduction des étalons orientaux. Par exemple, il est avéré aujourd'hui que l'origine des étalons fondateurs de pur-sang anglais peut être retracée à un étalon turkmène. Même les mustangs, ces chevaux emblématiques du monde occidental, sont les descendants de chevaux espagnols qui appartenaient fort probablement à une des lignées orientales.



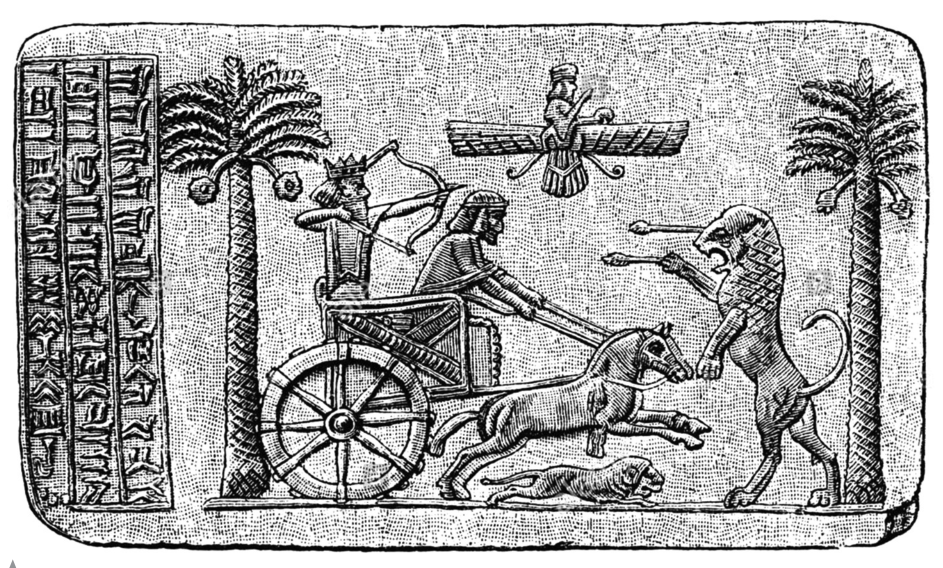
Un mors datant de l'époque des Achéménides, Musée national d'Iran (Téhéran).

Pendant des siècles, les éleveurs ont importé ces étalons orientaux parce qu'ils étaient beaux et que les éleveurs de chevaux voulaient produire une nouvelle génération de chevaux plus rapides, plus forts et plus légers.

Dans leur conclusion, Barbara Wallner et ses collaborateurs soulignent que les données du chromosome Y montrent clairement l'influence des étalons du Moyen-Orient sur les races européennes et américaines, et que le réseau chromosomique Y servira de colonne vertébrale utile dans la classification ultérieure des lignées d'étalons de différentes races.

Le nisaen

Le nisaen (ou nisaean) est une race de cheval éteinte, dont les origines sont attribuées à la ville de Nisa qui se trouverait probablement dans le sud des montagnes Zagros en Iran. Les premières

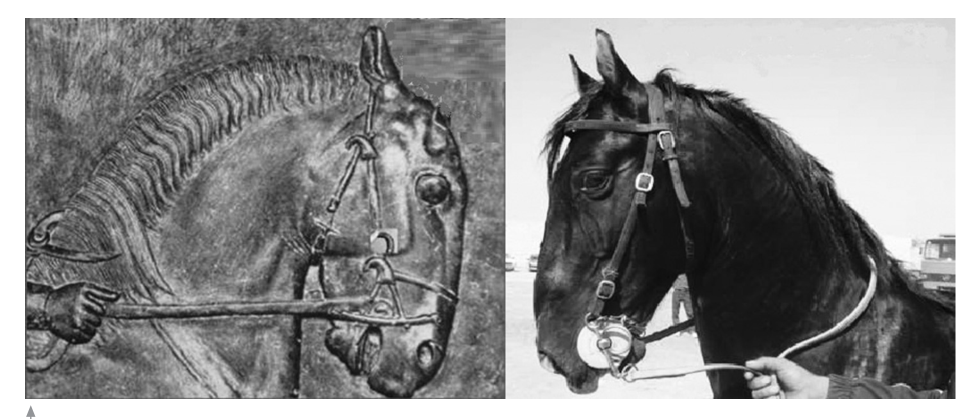


Une gravure égyptienne du XIXe siècle représente une scène de chasse de l'empereur achéménide Darius Ier.

références écrites concernant le cheval de nisaen remontent à environ 430 avant notre ère. Dans *Histoires*, Hérodote écrit : «Devant le roi arrivent d'abord un millier de cavaliers, des hommes d'élite de la nation perse; puis un millier de lanciers, du même choix de troupes, avec leurs fers de lance pointés vers le sol; ensuite dix chevaux sacrés appelés Nisaen, tous délicatement caparaçonnés. Ces chevaux sont appelés Nisaen parce qu'ils viennent de la plaine de Nisa, une grande plaine de la Médie, donnant des chevaux de taille inhabituelle.»

Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, la population de chevaux d'Europe centrale fut façonnée par l'introduction des étalons orientaux. Par exemple, il est avéré aujourd'hui que l'origine des étalons fondateurs de pur-sang anglais peut être retracée à un étalon turkmène.

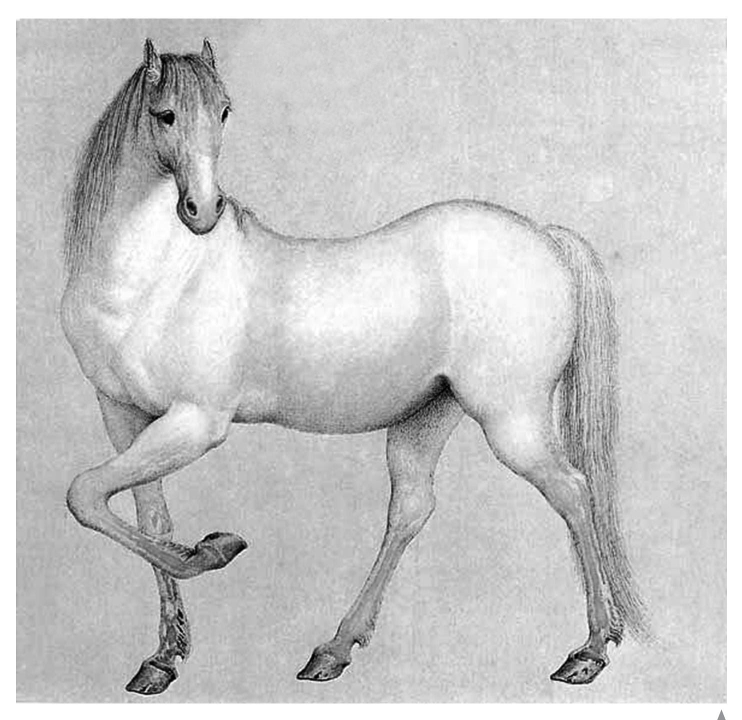
Ces chevaux étaient très recherchés dans le monde antique. Les nisaens



Bien que la race du cheval nisaen soit éteinte, le pur-sang moderne du Kurdistan garde une similitude avec le cheval disparu, notamment en ce qui concerne la forme de la tête.

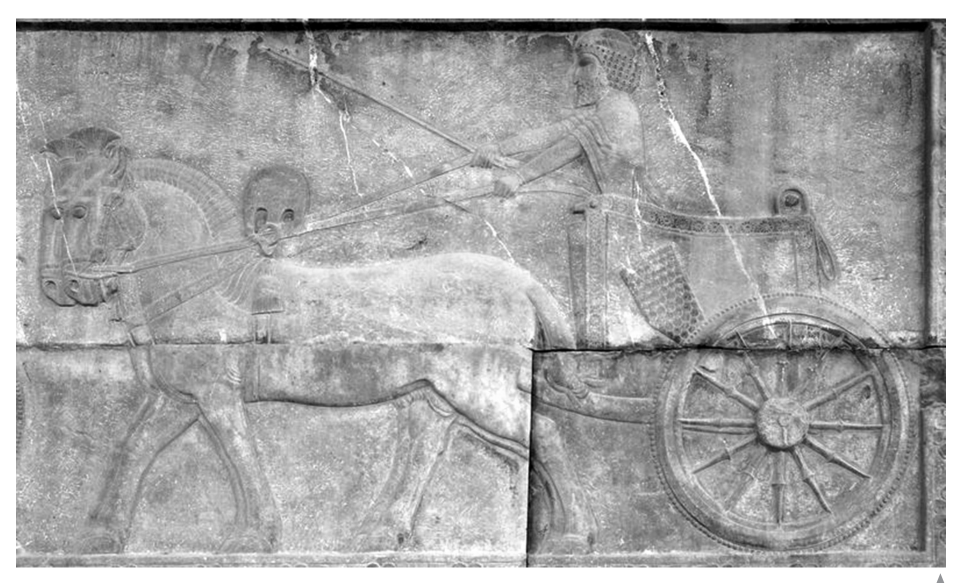
auraient des robes de différentes couleurs: le bai foncé, le marron et le seal brown (bai-brun), mais aussi des couleurs plus rares telles que le noir, le rouan, le palomino (doré) et divers motifs tachetés.

Les descriptions inscrites dans des documents anciens insistent surtout sur la forme de la tête du nisaen. Il n'avait pas la tête allongée du cheval arabe qui était également élevé au Lorestan (Zagros) dans l'Antiquité, mais une tête plus robuste qui était caractéristique du grand cheval de guerre. Cela suggère que le Nisaen pourrait être un descendant du cheval primitif appelé «cheval de la forêt». À l'époque de la dynastie des Achéménides (559-330 av. J.-C.), les Grecs appelaient ce cheval nisaen en l'attribuant à la ville de Nisa. Plus tard, sous les Arsacides parthes (250 av. J.-C.-224 de notre ère), les Chinois l'appelaient le tien-ma (cheval céleste). Le nisaen fut vraisemblablement le cheval le plus apprécié de l'Antiquité, et considéré également comme le plus beau cheval du monde. Pour décrire la beauté de sa robe, on disait parfois que certains nisaens étaient merveilleusement «tachetés comme des léopards», ou qu'ils étaient «aussi dorés qu'une pièce nouvellement frappée».



Une miniature médiévale.

Dans l'ancienne Perse, le nisaen était la monture royale et hautement appréciée par la noblesse. Selon la tradition, deux



Un chariot tiré par deux niseans, bas-relief du palais Apadana à Persépolis.



Le nisaen était le cheval préféré des légions byzantines.

nisaens gris tiraient le chariot royal du shâh, tandis que selon la légende, quatre de ces chevaux royaux tiraient le chariot du dieu Ahura Mazda. Des pièces d'argent du temps de Cyrus le Grand (559-530 av. J.-C.) le montrent en train de chasser à cheval avec une lance.

Pendant le règne de Darius Ier le Grand (521-486 av. J.-C.), les chevaux nisaens étaient élevés d'Arménie (Caucase) à Sogdiane (Asie centrale) et sur le plateau iranien. Le nisaen était si recherché que les Grecs (principalement les Spartiates) en importaient et les élevaient. À l'ouest, les tribus nomades (comme les Scythes) importaient, capturaient ou même volaient des chevaux nisaens.

D'après des descriptions anciennes, les nisaens pur-sang avaient plusieurs traits caractéristiques qu'ils transmettaient à leurs descendants. L'un deux était des boutons osseux sur le front souvent appelé «cornes». Plus tard, les Grecs exportèrent de nombreux nisaens sur la péninsule ibérique où ces chevaux orientaux ont fortement influencé les ancêtres des chevaux espagnols d'aujourd'hui.

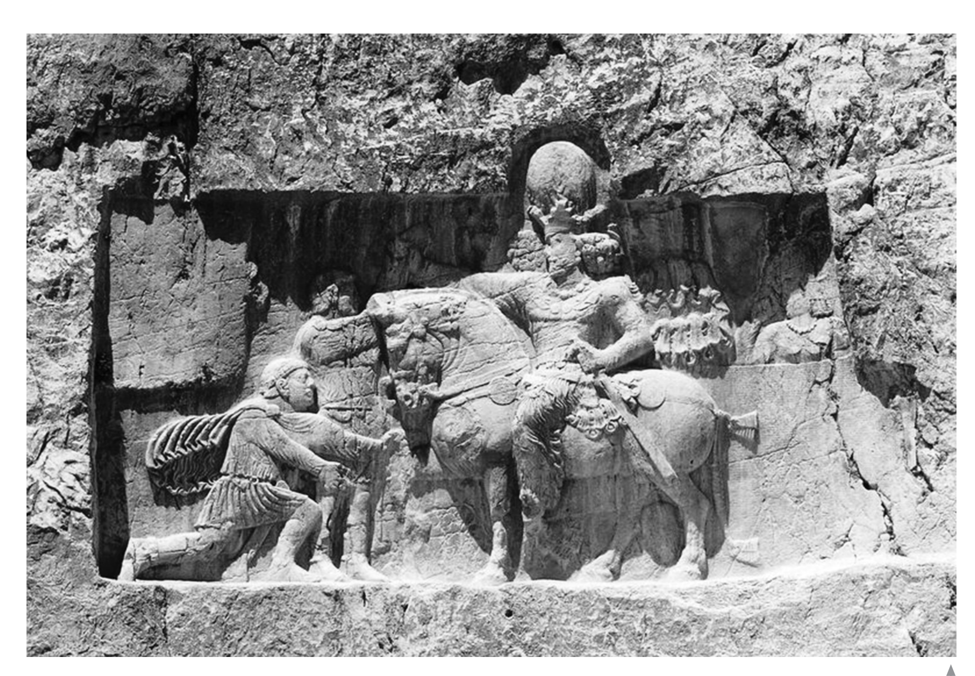
À l'époque des Achéménides, les nisaens blanc pur étaient les chevaux des rois. Mais certains documents soulignent qu'avant les Achéménides, les Mèdes furent les premiers éleveurs des nisaens. Les Assyriens qui appréciaient beaucoup

Ces chevaux étaient très recherchés dans le monde antique. Les nisaens auraient des robes de différentes couleurs: le bai foncé, le marron et le seal brown (bai-brun), mais aussi des couleurs plus rares telles que le noir, le rouan, le palomino (doré) et divers motifs tachetés.

ces chevaux organisaient souvent des campagnes militaires au printemps pour attaquer les Mèdes et s'emparer de leurs chevaux qu'ils amenaient dans le nord de la Mésopotamie. La bataille qui eut lieu près de la ville actuelle de Harran (Turquie) finit par une victoire décisive des Arsacides conduits par Suréna, le grand général de la cavalerie parthe, sur les légions romaines dirigées par Crassus.

En 36 av. J.-C., le consul romain Marc Antoine voulut venger la mort de Crassus en attaquant la Médie avec seize légions. Mais les Parthes ne se livrèrent pas à la guerre de la manière à laquelle s'attendait le consul romain. Cela ramena Marc Antoine à ravager l'Arménie. Il conduisit en Égypte le roi arménien Artavazde II (55-34 av. J.-C.) qu'il considérait comme traître. Parmi les butins de guerre obtenus par les Romains en Arménie, il y avait les premiers chevaux nisaens, les premiers que les conquérants amenèrent à Rome. À la mort de Marc Antoine, ces chevaux tombèrent entre les mains d'Auguste (-27 av. J.-C.-14 apr. J.-C.). ■

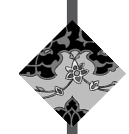
Le nisaen fut vraisemblablement le cheval le plus apprécié de l'Antiquité, et considéré également comme le plus beau cheval du monde. Pour décrire la beauté de sa robe, on disait parfois que certains nisaens étaient merveilleusement «tachetés comme des léopards», ou qu'ils étaient «aussi dorés qu'une pièce nouvellement frappée».



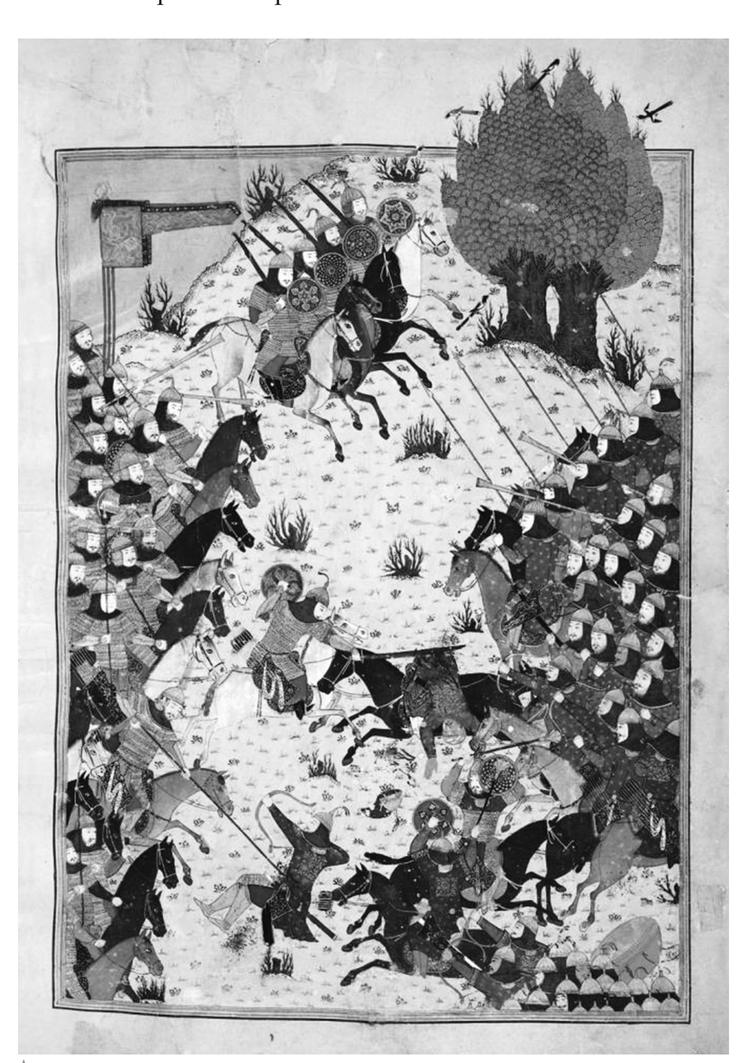
L'empereur sassanide Shâpour Ier capture l'empereur romain Valérien à l'issue d'une bataille en 259 de notre ère en haute Mésopotamie et négocie avec Philippe l'Arabe la libération des prisonniers; bas-relief à Naqsh-e Rostam.

Rakhsh, l'épopée de l'Aryen et de son cheval

Saeid Khânâbâdi



L'homme aryen était monté sur son cheval lorsqu'il entra dans le plateau iranien, il y a plus de 5000 ans. Et depuis ce temps-là, il n'est jamais descendu de sa monture légendaire, ni dans sa vie réelle, ni dans son parcours spirituel. L'histoire de cette relation matérielle et immatérielle entre l'Aryen et son cheval est narrée d'abord par l'Avesta, le livre sacré des Zoroastriens, qui utilise le terme *aspa* («la bonne créature») pour parler du cheval. C'est ce terme avestique qui donne le mot *asb* («cheval») en langue persane de nos jours. L'expression d'"animal digne" que les Iraniens d'aujourd'hui utilisent pour désigner le cheval s'enracine aussi probablement dans la même expression avestique de "Bonne créature". Mais outre les textes liturgiques, ce rapport mystique et mythique entre l'homme et le cheval, tellement présent dans les récits folkloriques, les contes populaires, ainsi que dans la littérature orale des habitants de cette Sainte-Terre, ne peut pas passer inaperçu dans les chansons de geste du peuple iranien.

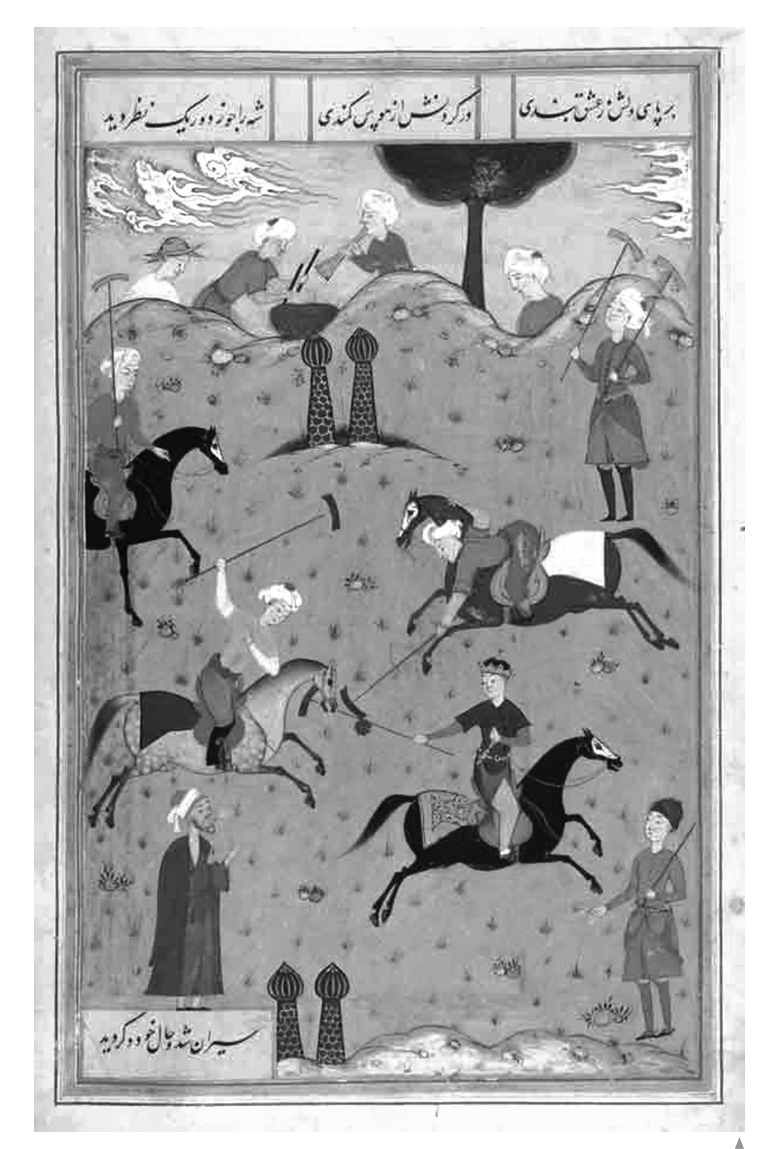


Les armées opposées de l'Iran dirigées par Key Khosrow et Turan, sous le commandement d'Afrasiab. Le Bayasanghori Shâhnâmeh, exécuté en 1430 pour le prince Bayasanghor (1399-1433), est inscrit au patrimoine de l'UNESCO

Cet article se propose de présenter un aperçu des expressions de Rakhsh, le cheval de Rostam, héros national des Iraniens, dans l'épopée éternelle de Ferdowsi. Dans *Le Livre des Rois* (*Shâhnâmeh*), les chevaux sont présents dans la majorité des récits; dans les scènes de chasse, dans les balades amoureuses, sur les champs de bataille, dans les scènes du jeu de *tchogan* (polo), et même dans les cérémonies religieuses ou les procès juridiques. Le poète de Tous utilise plus de 40 adjectifs différents pour décrire et nommer les chevaux de ses héros; des adjectifs basés sur la couleur, sur la taille,

et même sur le comportent de ces compagnons fidèles des champions iraniens. Parfois, les noms des héros de Ferdowsi sont directement construits sur la base du lexème *asb* qui signifie cheval en persan, comme nous l'avons vu. Cette tradition, issue certainement de l'Avesta et des *Livres de Dieu* (*Khodaï-Namag*) sassanides, est à l'origine de noms masculins comme Lohrasb, Goshtasb, Garshasb, Jamasb, Arjasb, Shidasb, etc. L'importance de cette monture militaire et civile dans l'esprit des Iraniens s'enracine très probablement dans l'histoire lointaine des tribus aryennes. Plusieurs noms de rois iraniens ont un rapport avec le cheval. Le roi Tahmasb le Safavide est le plus connu chez les historiens. Son nom signifie "Celui qui a un cheval fort". Le mot Tahmasb, présent dans l'Avesta, est le nom du dernier roi de la dynastie légendaire des Pishdâdis. On peut aussi évoquer la dynastie Hezaraspian, ou «rois aux mille chevaux» (1155–1424). Cette valeur physique et métaphysique du cheval est largement présente dans les versets avestiques qui reflètent les conditions de vie de ces tribus aryennes dans les vastes steppes du nord avant leur migration vers le plateau iranien. L'épopée de Ferdowsi se veut aussi avant tout le miroir de ces

Dans *Le Livre des Rois* *(Shâhnâmeh)*, les chevaux sont présents dans la majorité des récits; dans les scènes de chasse, dans les balades amoureuses, sur les champs de bataille, dans les scènes du jeu de *tchogan* (polo), et même dans les cérémonies religieuses ou les procès juridiques. Le poète de Tous utilise plus de 40 adjectifs différents pour décrire et nommer les chevaux de ses héros.



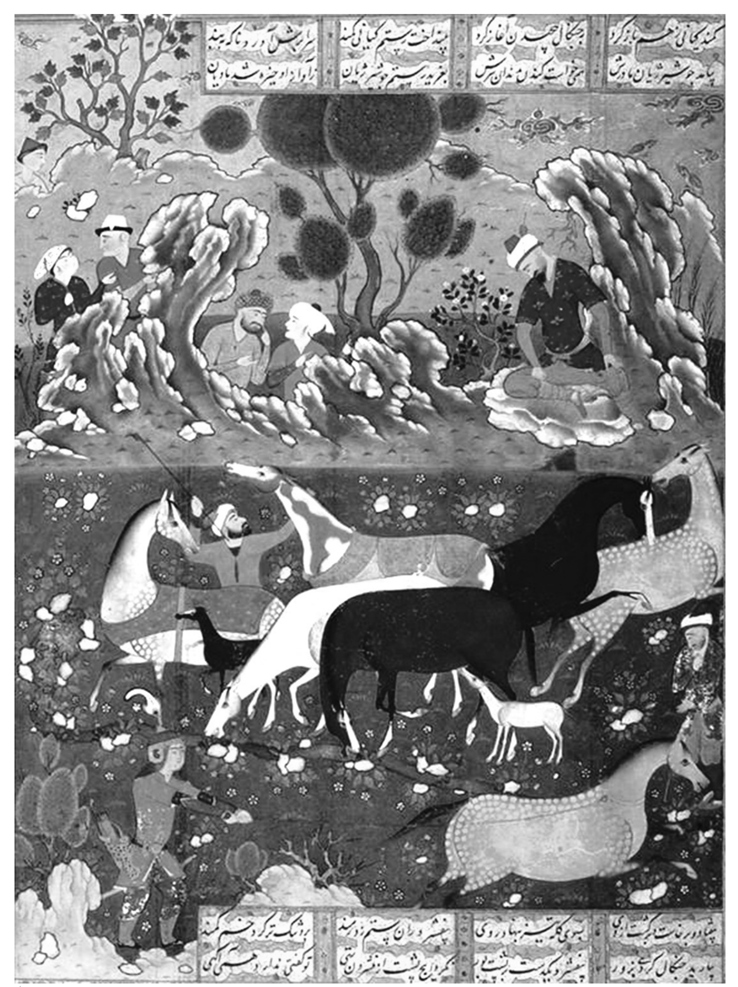
Une miniature persane du poème Guy-o Tchawgân *(La balle et le maillet de polo) montrant des courtisans persans à cheval jouant à un jeu de polo, époque safavide, 1546*

pensées, ces rêves, ces préoccupations, ces souffrances et ces désirs hérités par la nation iranienne. Il semble donc normal que les chevaux soient si omniprésents dans les vers du *Livre des Rois*. Behzâd de Siâvash, Shabdiz de Khosrow Parviz, Golrang de Fereydoun, Shabrang de Bijan, ou le cheval maudit de Yazdgerd qui cause la mort de ce dernier roi sassanide dans les épisodes finaux du chef-d'œuvre de Ferdowsi, tous ces chevaux accompagnent leur maître dans des aventures héroïques et parfois tragiques, et jouent le rôle de véritables protagonistes dans les récits. Mais le cheval le plus connu et le plus populaire dans les histoires épiques du *Livre des Rois* est sans doute Rakhsh, la célèbre monture de Rostam.

L'histoire étrange de sa sélection par le héros du *Livre des Rois* est narrée dans les distiques de Ferdowsi. La scène est immortalisée par un dessin encre sur papier de Rezâ Abbâssi (1565-1635), le grand peintre de l'époque safavide, conservé aujourd'hui à la National Gallery of Art de Washington. L'autre peinture encore plus impressionnante de cette scène est aujourd'hui conservée à la British Library Collection. Il s'agit d'une page du *Shâhnâmeh* datée de 1486 et rédigée à Shirâz, qui illustre des vers écrits par le célèbre calligraphe Ghiâssoddin Sarrâf et une miniature d'un peintre inconnu. La peinture montre Rostam attrapant Rakhsh avec une corde lancée. Mais la meilleure illustration, entendue au sens large, appartient à Ferdowsi lui-même qui décrit cette histoire. En voici un résumé :

Rostam se prépare à livrer bataille contre le Touran. Il demande à son père Zâl de lui trouver un cheval qui soit adapté à son poids élevé et à sa force extraordinaire. Zâl mobilise tous les propriétaires des troupeaux de chevaux de Zabol et Kabol, mais Rostam n'en trouve aucun qui corresponde à ces

Le vieil éleveur, qui reconnaît maintenant le fils de Zâl, n'accepte pas l'argent et réplique: "*Le prix de Rakhsh est toute la terre d'Iran.*" Par cette phrase très significative, le vieil éleveur de chevaux, qui représente ici toute la nation iranienne, offre ainsi Rakhsh à Rostam et confie au cavalier et à son cheval de guerre l'éminente mission de protéger la terre d'Iran contre les ennemis.



Miniature montrant Rostam attrapant Rakhsh avec une corde lancée

caractéristiques. Quand on envoie un cheval chez Rostam afin qu'il l'essaie, il met la main sur son dos, mais le ventre de l'animal touche le sol du fait de la force surhumaine du bras de Rostam. Enfin, Rostam voit Rakhsh à côté d'une jument. Les descriptions de Ferdowsi à propos de la mère de Rakhsh rappellent celles de la Grande Jument des contes populaires européens de l'ère médiévale. Rakhsh est lui-même décrit doté d'un courage de lion, d'une force d'éléphant, et de la taille d'un chameau. Comme le précise Ferdowsi, sa robe est un mélange de rouge et de blanc, avec des taches telles des fleurs roses, rouges et jaunes sur un fond safran. Le mot archaïque de "Rakhsh", de l'ancien persan, fait aussi allusion à la robe de ce cheval. Rostam apprécie alors ce jeune poulain. Le vieil éleveur, qui ne connaît pas Rostam, l'avertit que depuis la naissance de Rakhsh, sa mère n'a permis à personne de monter son poulain, bien que Rakhsh soit déjà arrivé à l'âge de débourrage. Rostam lance sa corde et attrape Rakhsh. La jument attaque Rostam, mais ce dernier crie et en entendant la force de sa voix, la jument comprend qu'elle a enfin trouvé le cavalier promis pour son poulain. Elle se retire. Rakhsh résiste pourtant, mais Rostam le maîtrise enfin. Rostam essaie Rakhsh et voit en lui le cheval idéal. Il demande à l'éleveur de lui dire son prix. Le vieil éleveur, qui reconnaît maintenant le fils de Zâl, n'accepte pas l'argent et réplique: "*Le prix de Rakhsh est toute la terre d'Iran."*

Par cette phrase très significative, le vieil éleveur de chevaux, qui représente ici toute la nation iranienne, offre ainsi Rakhsh à Rostam et confie au cavalier et à son cheval de guerre l'éminente mission de protéger la terre d'Iran contre les ennemis. Après cette scène à l'issue de laquelle Rostam dompte Rakhsh, ils deviendront un couple inséparable dans Le Livre des Rois. Ce cheval jouera un rôle considérable dans les exploits de Rostam. Même quand il n'apparaît pas dans le récit, son absence est très remarquée, par exemple dans le cas du combat de Rostam contre Ashkbous. Plusieurs fois, notamment dans les Sept travaux ou exploits de Rostam, Rakhsh sauve la vie de son maître. Dans le récit du premier travail parmi les sept exploits de Rostam, Rakhsh est l'unique



Rostam dort pendant que Rakhsh combat un lion (British Museum 1948,1211,0.23)



Scène du combat de Rostam et de Rakhsh contre le dragon

protagoniste. Il se confronte en effet au lion, alors que Rostam dort. Cette scène est parfaitement illustrée dans un chef-d'œuvre du peintre de l'époque safavide, Sultan Muhammad (1470-1555), miniaturiste de l'école de Tabriz. Dans le troisième exploit, c'est aussi Rakhsh qui combat le dragon lors de ses apparitions magiques avant que son maître ne se réveille et tue le dragon. La scène du combat de Rostam et de Rakhsh contre le dragon est représentée à merveille dans une toile de Mahmoud Farshchian, le grand maître de la miniature iranienne.

Dans le cinquième travail, Rakhsh guide Rostam dans le pays des ténèbres. À noter que cette histoire aussi reflète des versets avestiques qui expriment une admiration vis-à-vis des facultés de la vue et de l'ouïe chez les chevaux. Dans le combat de Rostam contre Esfandiyâr, Rakhsh est blessé par les flèches du Prince invulnérable, mais grâce au miracle du Simorgh, il retrouve la santé. Cette histoire confère une image de créature bénie à Rakhsh. Dans certains récits folkloriques, Rakhsh est né de l'union d'un hippopotame mâle et d'une jument.

Dans la tragédie de Sohrâb, Rakhsh est aussi un acteur du premier plan. Rostam se rend chez le roi de Samangan en vue de chercher les traces de Rakhsh volé par les agents du roi de Kaboul. Dans cette scène, Rakhsh montre une grande bravoure et qu'il a tué quelques-uns de ces agents avant d'être captivé. C'est au palais du roi de Samangan, dans sa quête pour retrouver Rakhsh, que Rostam rencontre Tahmineh, la future mère de Sohrâb. Il est remarquable de voir que c'est en s'enquérant de Rakhsh que la belle Tahmineh a pu séduire Rostam. Rakhsh aussi va voir, à Samangan, sa jument qui enfantera le cheval de Sohrâb, le fils de Rostam.

La relation existant entre Rostam et Rakhsh est aussi très particulière. Rostam parle à son cheval, et Rakhsh comprend la parole de son maître. Rostam aime sa monture, mais il n'hésite pas à la critiquer le cas échéant. Il critique, par exemple, sa témérité excessive lors du combat contre le lion. De tempérament impatient, Rostam se fâche parfois lorsque Rakhsh lui désobéit, attitude souvent motivée par sa grande intelligence et sa perception de certains périls menaçant le héros de Ferdowsi. Ce fut notamment le cas lors de la scène de la mort de Rostam, qui aurait pu être évitée si le héros du *Livre des Rois* avait été plus attentif aux avertissements de son cheval.

Rakhsh meurt au même moment que le héros, suite à un complot de Shaghâd, le beau-frère de Rostam. Dans cette scène, Rakhsh était conscient du piège posé par Shaghâd. En sentant l'odeur de la terre nouvellement creusée, il ne voulait pas s'approcher du piège, mais Rostam, qui se croyait en pleine chasse, se fâcha et obligea Rakhsh à le conduire vers la zone.

Rakhsh mourut sur place en tombant au fond d'un puits où Shaghâd avait planté des lances tranchantes. Rostam survivra quelques instants de plus et aura le temps de se venger et de tuer le traître Shaghâd avant sa mort. Farâmarz, le fils de Rostam sort le corps de son père et celui de Rakhsh. Le corps de Rakhsh sera transporté par un éléphant vers le lieu de sa sépulture. Le héros Rostam et sa monture Rakhsh seront enterrés côte à côte, selon une tradition ancienne des tribus Scythes, selon un rite funéraire dont les traces peuvent être identifiées aussi en Europe dans les sagas nordiques. Après avoir suivi Rostam au cours de tout son parcours héroïque, la vie de Rakhsh s'achève tragiquement en même temps que celle de son maître.

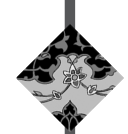
Même après la mort du cavalier épique et de son cheval, l'image de Rostam reste indissociable de celle de Rakhsh. Dans presque toutes les illustrations littéraires et artistiques de l'épopée de Rostam, ce héros de Ferdowsi est représenté en compagnie de son cheval. Les statues à l'effigie de Rostam, les miniatures et même les jeux vidéo et les films d'animation consacrés aux exploits de Rostam mettent en valeur le rôle de Rakhsh dans l'épopée de Ferdowsi. Dans la littérature classique tout autant que dans les manifestations artistiques et ludiques contemporaines, Rostam ne peut être imaginé sans son légendaire cheval. ■



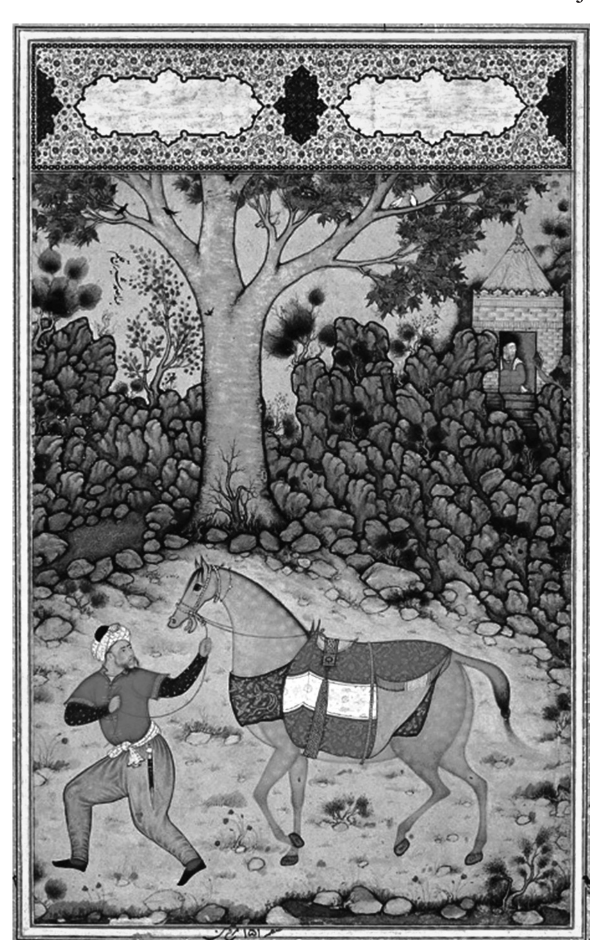
La scène du combat de Rostam et de Rakhsh contre le dragon est représentée à merveille dans une toile de Mahmoud Farshchian, le grand maître de la miniature iranienne.

La figure du cheval dans les œuvres d'Abdol-Samad Shirâzi

Traduit par Zeinab Golestani



Ces dernières années, de nombreuses études et recherches ont été consacrées à l'œuvre d'Abdol-Samad Shirâzi, l'un des fondateurs de l'école de peinture indo-iranienne (moghole). Les travaux de chercheurs comme Stuart Cary Welch et Milo Cleveland Beach proposent de nouveaux éléments pour reconnaître les œuvres de ce peintre. Pourtant, certains aspects de ses travaux demeurent ambigus et méconnus. Le grand nombre de ses tableaux d'enluminure pose également la question des sens cachés éventuels de ses œuvres et le rôle de mécènes dans ses choix de sujet. Ces tableaux, dont la plupart représentent des récits historiques, mythiques ou légendaires, se caractérisent par des scènes de chasse, des rencontrent qui se tiennent au sein de la nature, des paysages périurbains, des chevaux et leurs palefreniers. Cet article vise à étudier les significations d'ordre à la fois sociales et symboliques du cheval dans les miniatures d'Abdol-Samad réalisées entre 1535 et 1600 (921-986 de l'Hégire).



«Le cheval et le palefrenier», du *muraqqa du Golestân*, signé *«Abdol-Samad Shirin Ghalam»*, environ 1580/967, Bibliothèque du palais du Golestân, Téhéran.

1515-1520. Son père, Nizâm-ol-Mulk, était le vizir des sultans seldjoukides Alp Arslan et Malik Shâh Ier. En 1544, Abdol-Samad aurait rencontré, à la cour du roi Tahmasp Ier à Tabriz, le second empereur moghol d'Inde, Homâyoun. Celui-ci invite Abdol-Samad et Mir Seyyed Ali à sa cour. Ces deux peintres ne quittent Tabriz pour Kaboul qu'en 1548. Par la suite, et sauf pour une courte durée d'absence entre les années 1550 et 1551, Abdol-Samad reste jusqu'à la fin de sa vie au service des empereurs moghols. Il est possible que l'intérêt de Homâyoun pour l'œuvre d'Abdol-Samad soit la raison principale de l'invitation de ce peintre à la cour moghole. Néanmoins, il ne reste que quatre ou cinq de ses enluminures lui étant attribuées qui datent de cette époque. Bien qu'aucun document historique de l'époque des Safavides ne fasse allusion à Abdol-Samad, Welch considère que l'une des enluminures illustrant le *Grand Shâhnâmeh de Shâh Tahmasp* (ou *Shâhnameh de Houghton*), intitulée «La mort de Chosroès», est une œuvre d'Abdol-Samad. Ce chercheur d'art reconnaît dans ce tableau des éléments stylistiques d'autres peintures



«Le cheval et le palefrenier», attribué à Abdol-Samad, environ 1575, gouache sur papier, Metropolitan Museum of Art.

de ce miniaturiste. Une autre œuvre importante réalisée pendant le séjour de ce peintre à Tabriz est «Le derviche vénérateur et des compagnons endormis», qui illustre le *Jardin des roses* de Saadi. Ce muraqqa est aujourd'hui conservé à Téhéran.

La situation des figures de cette œuvre et la forme des têtes humaines ressemblent beaucoup aux enluminures du *Grand Shâhnâmeh de Shâh Tahmasp*. Cependant, les rochers pointus et accidentés, les arbres feuillus et le derviche agité correspondent bien aux caractéristiques de la peinture moghole à ses débuts. Selon Welch, cette miniature a été réalisée vers la fin des années 1530 ou au début des années 1540, alors que le peintre n'avait pas encore atteint le sommet de son art. L'autre enluminure que nous examinons ici est «Le cheval debout avec un compagnon», qui aurait été réalisée lors du séjour d'Abdol-Samad à Tabriz. Aux yeux de Welch, cette peinture fait partie des œuvres illustrant un muraqqa et fut créée entre 1544-1545 par Doust Muhammad pour le prince safavide, Bahrâm Mirzâ (1517-1549). Cette œuvre date des milieux des années 1530. Welch prend aussi deux miniatures illustrant le manuscrit *Hilâli* (1537-1538) pour l'œuvre d'Abdol-Samad.

Les documents historiques moghols comportent des informations sur Abdol-Samad et ses œuvres. Des chroniques de

La situation des figures de cette œuvre et la forme des têtes humaines ressemblent beaucoup aux enluminures du *Grand Shâhnâmeh de Shâh Tahmasp*. Cependant, les rochers pointus et accidentés, les arbres feuillus et le derviche agité correspondent bien aux caractéristiques de la peinture moghole à ses débuts.



«Akbar et le derviche», signé par Abdol-Samad, environ 1586-87, Collection du prince Sadreddine Aghâ Khân, Genève.

Bâyazid Bâyât (1590/999) qui rapportent les faits historiques de l'époque de Humâyoun citent une lettre de l'empereur Humâyoun adressée à Rashid Khân, souverain de Kachgar, dans laquelle il parle d'Abdol-Samad. Cette lettre date des dernières années du XVIe siècle.

Humâyoun s'intéressait notamment à deux enluminures d'Abdol-Samad peintes sur un grain de riz; l'une représentant une scène de polo et l'autre une fête dans une grande salle royale. Il admirait aussi l'autre peinture intitulée «Le cheval et le cavalier», dessinée sur un grain de pavot. C'est grâce à ces œuvres que Humâyoun lui accorda le titre de *Belle plume* (*Shirin Qalam*). Certes, Abdol-Samad profitait de ces œuvres comme un capital de commerce. De plus, à Nowrouz (Nouvel An) 1551, il parvint à réaliser une enluminure seulement en une demi-journée. Abdol-Samad était aussi le professeur du prince Jalâluddin Muhammad Akbar (1542-1605) et le maître des peintres de la cour. Il offrit en 1555 un portrait du prince Akbar à Humâyoun.

Après le choix de Delhi comme capitale de l'Empire par Humâyoun et l'intronisation d'Akbar, Abdol-Samad connaît un grand succès artistique. Il obtient à Nowrouz 1557 le titre du *grand maître de la peinture sur tissu* grâce à une œuvre intitulée «Les princes de la cour de Tamerlan» datant de 1555-56. Il participe aussi à l'exécution d'une grande commande d'Akbar, c'est-à-dire l'illustration de douze volumes de *Hamzanama* (ou *L'épopée de Hamza*). D'après de nouvelles recherches historiques, ce projet commença immédiatement après l'intronisation d'Akbar. Avant son pèlerinage à La Mecque, Mir Seyyed Ali, qui était parti avec Abdol-Samad en Inde, était le responsable de la mise en page de *Hamzanamâ*, mais après son départ (1572/958), Abdol-Samad fut nommé chef de ce grand projet qui fut terminé vers 1577.

C'est grâce à ses compétences professionnelles et techniques, ainsi qu'à son expérience artistique qu'Akbar le choisit vers la fin des années 1570 comme l'un des grands hommes de sa cour. Après avoir nommé le chef de l'atelier monétaire royal de Fâtehpur-Sikri (capitale d'Akbar pendant les années 1572-1785), Abdol-Samad devint costumier royal. En 1587,

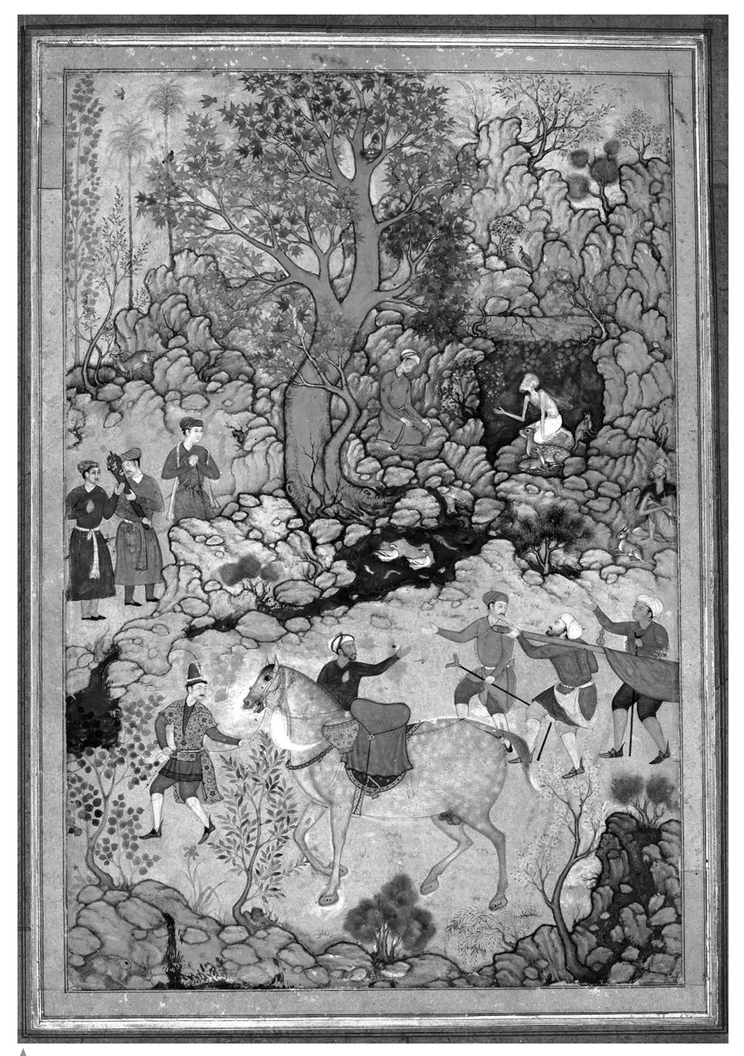
il fut choisi comme haut fonctionnaire d'État. Il semble que ce fut son dernier poste de prestige à la cour moghole.

Abdol-Samad était aussi le maître de plusieurs peintres de la cour. Son adhésion aux styles picturaux persans se manifeste clairement dans ses œuvres réalisées pendant qu'il travaillait à la cour de Humâyoun. Des hommes coiffés de turbans comme l'empereur Humâyoun, des oiseaux volant les uns derrière les autres en rangs réguliers, des figures humaines sereines et parfois dénuées d'expression, des compositions conformes à celles de l'école picturale de Tabriz, l'irréalisme et la dénaturalisation témoignent chacun à leur façon de sa fidélité aux écoles et styles iraniens en vogue à l'époque des Safavides. Pourtant, la prise du pouvoir par Akbar influença le style d'Abdol-Samad. Selon Abu al-Fazl ibn Mubarak alias Abu al-Fazl Allâmi (1551-1602), l'historiographe de l'époque d'Akbar, la beauté de son style fut profondément influencée par son maître qui lui avait ouvert la voie du passage «du corps à l'esprit». Même si Robert Skelton remplace aujourd'hui «l'esprit» par «la vérité», ce sont bien des enseignements spirituels qui marquèrent le travail d'Abdol-Samad.

Après avoir terminé *Hamzanamâ* en 1580, Abdol-Samad eut le désir de dépeindre des jeux d'ombres et de lumières dans ses tableaux, en vue de donner des formes plus naturelles aux visages humains. Il utilisait aussi une technique particulière de pointillage pour figurer de la végétation et des rochers. Ces rochers bidimensionnels sont très grands, très hauts et vont jusqu'au ciel. Dans les œuvres de cette époque, nous constatons des rochers et des montagnes denses, concentrés, accumulés les uns sur les autres dans un coin du tableau et recouverts de mousses et de lichens. Les œuvres d'Abdol-Samad influencent alors les jeunes peintres de la cour comme Daswanth et Basawan. Il semble qu'afin de reproduire parfaitement la réalité extérieure, Abdol-Samad s'inspirait plutôt des anecdotes rapportées par d'autres que de ses impressions personnelles. Bien



«Homâyoun et Akbar dans le jardin», signé par Abdol-Samad, du *muraqqa* du Golestân, signé *«Abdol-Samad Shirin Ghalam »*, environ 1555, Bibliothèque du Palais du Golestân, Téhéran.


«Le prince et le derviche», signé par Mir Seyyed Ali mais attribué à Abdol-Samad, environ 1580, Collection du prince Sadreddine Aghâ Khân, Genève.

que le nom de ses enluminures apparaisse dans plusieurs documents consacrés aux œuvres picturales de l'époque, quelques remarques sont nécessaires concernant leur datation. À l'exception de quelques enluminures signées dans les années 1550-1580, aucune autre miniature n'est signée par lui. Il existe néanmoins deux peintures attribuées à Abdol-Samad qui datent des années 1570. Cette période de sa vie d'artiste reste méconnue. Il est possible qu'il se soit alors adonné à la mise en page de *Hamzanamâ*, ou que les éventuelles œuvres peintes durant ces années aient été perdues. Au cours des années 1580-1590, Abdol-Samad s'est consacré à l'illustration de quelques manuscrits et ne réalisa qu'une ou deux enluminures indépendantes de son travail d'illustrateur. Il est par ailleurs possible que ses préoccupations en tant que conseiller et fonctionnaire d'État l'empêchaient de se consacrer à la peinture comme il l'aurait souhaité. Sa réputation en tant que père fondateur de l'école moghole conférait une valeur spécifique aux manuscrits dont il signait les enluminures. D'ailleurs, dans les années 1580, il était reconnu comme l'un des artistes les plus créatifs de son époque.

En s'adaptant de façon croissante à la fois au goût de l'empereur Akbar ainsi qu'aux règles de la peinture européenne, les jeunes artistes de l'époque tendaient à s'éloigner des principes de la peinture persane tant respectés par leur maître Abdol-Samad. Pourtant, celui-ci élaborait progressivement une combinaison harmonieuse entre les styles persan et moghol. Nous pouvons néanmoins considérer que sa représentation des chevaux n'a pas changé tout au long de sa carrière artistique. Un regard porté sur ses enluminures réalisées à l'époque safavide comme «Le cheval et le Palefrenier», ou des scènes chargées de figures peintes dans la cour moghole atteste de la stabilité de cet élément dans son œuvre. Les chevaux ont tous de petites têtes fines, avec des bouches souvent ouvertes, comme s'ils hennissaient. Les reins et les dos sont proportionnellement plus grands que les garrots et les poitrines. Il semble qu'Abdol-Samad portait une attention privilégiée aux chevaux tachetés. Pourtant, nous trouvons dans ses tableaux des chevaux à la robe foncée, des chevaux noirs et blancs, des chevaux robustes avec

des robes bicolores.

Le respect et l'admiration exprimés à cette époque pour les chevaux étaient liés au rôle important qu'ils jouaient dans le commerce, la guerre, le transport et les loisirs. Dans les enluminures persanes et indiennes réalisées avant l'âge de l'industrialisation, les chevaux sont figurés comme les moyens de transport les plus importants. Ce qui caractérise la figure du cheval dans l'œuvre d'Abdol-Samad est la présence constante des chevaux et des palefreniers dans ses peintures comprises dans les muraqqa, et l'importance qu'il attribuait à ces animaux dans la composition de ses illustrations de manuscrits. Mais pourquoi Abdol-Samad choisit-il cet animal en particulier? Quelle place le cheval occupait-il pour l'empereur Akbar et d'autres mécènes? Ces chevaux portaient-ils une signification symbolique?

La réponse à ces questions dépend de la formulation d'hypothèses reposant sur des documents historiques ou des textes et peintures qui sont aujourd'hui dans les collections privées ou dans les musées. Il semble que dès le début de son travail artistique, Abdol-Samad avait réalisé une très grande variété de figures de chevaux dans ses œuvres. Comme nous l'avons souligné, sa peinture sur un grain de riz représentant une scène de polo comprend sept chevaux, et sa miniature réalisée sur un grain de pavot se distingue également par la présence d'un cheval. Puisque ces deux peintures ont été probablement offertes à Humâyoun comme des signes de sa maîtrise et son habileté, il semble qu'il fut reconnu, et ce dès son entrée dans la cour, comme un peintre de chevaux. Même au moment où il s'était distingué en tant que peintre des scènes comprenant plusieurs figures humaines, ses mécènes semblaient privilégier ses peintures de chevaux. Selon Verma, Abdol-Samad réalisait aussi des tableaux pour d'autres membres de la cour et des aristocrates moghols. La représentation de la figure du cheval dans l'œuvre d'Abdol-Samad peut être divisée en quatre catégories:

1-Des tableaux représentant seulement des chevaux et des palefreniers;

2-Des peintures dans lesquelles des chevaux et des palefreniers se placent aux côtés d'ascètes et de derviches;

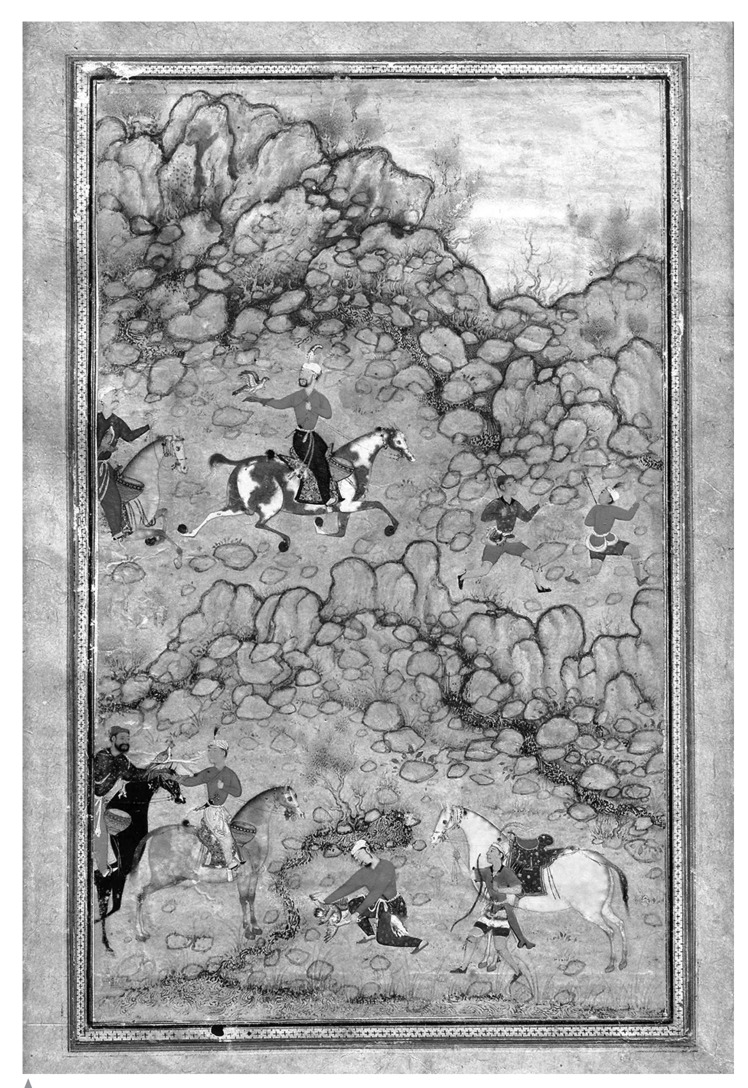
3-Des scènes de chasse;

4-Des compositions où la figure du cheval attire l'attention.

Dans les deux premières catégories, les chevaux sont les sujets principaux et se trouvent au centre du tableau, alors que ceux des deux dernières catégories occupent une place plus secondaire. Sur les cinq images de «Cheval et palefrenier», les chevaux sont présentés dans trois états: debout, galopant, ou au pas. Tous ces chevaux ont des bouches ouvertes et leurs dents sont visibles. Les chevaux portent tous une selle. Avant la deuxième moitié du XVIe siècle, la

Ce qui caractérise la figure du cheval dans l'œuvre d'Abdol-Samad est la présence constante des chevaux et des palefreniers dans ses peintures comprises dans les muraqqa, et l'importance qu'il attribuait à ces animaux dans la composition de ses illustrations de manuscrits. Mais pourquoi Abdol-Samad choisit-il cet animal en particulier? Quelle place le cheval occupait-il pour l'empereur Akbar et d'autres mécènes? Ces chevaux portaient-ils une signification symbolique?

plupart des peintures du premier groupe dépendaient des portraits royaux. Grace Guest et Richard Ettinghausen ont étudié les sèmes picturaux des chevaux palefreniers endormis dans l'art iranien entre les XIIIe et XVIe siècles. Selon cette étude, c'est au cours du deuxième tiers du XIIIe siècle que la peinture de cheval sort des manuscrits enluminés et devient le sujet des peintures indépendantes réalisées pour des muraqqa. La quasi-totalité des chevaux dessinés par Abdol-Samad est mâle. Il s'agit probablement d'un symbole de plusieurs éléments: fertilité, pouvoir, vitesse, finesse, et élégance. Selon Priscilla Soucak, certains clients utilisaient des miniatures d'Abdol-Samad comme cadeaux de Nowrouz (l'une de ses œuvres a été achevée à ce moment-là).



«Scène de chasse», attribué à Abdol-Samad, environ 1585.

L'œuvre d'Abdol-Samad témoigne bien de sa passion pour la peinture de chevaux et de palefreniers en tant que scène narrative indépendante. Pour mieux comprendre l'importance de cet animal dans ses peintures, on peut se référer aux anecdotes d'Abu al-Fazl Allâmi. Étant donné la diversité des métiers relatifs aux chevaux à la cour d'Akbar, Allâmi a consacré différentes parties de son livre *Âyin-e Akbari* (L'Administration d'Akbar) à la description de l'écurie royale. De plus, une grande partie de descriptions de l'armée d'Akbar est consacrée au nombre et à la race des chevaux des soldats et des généraux. Il y avait presque 12 000 chevaux dans les écuries privées et publiques de la cour royale. Ces chevaux étaient issus d'autres pays et territoires comme l'Irak, l'Arabie, la Perse, la Turquie, le Kirghizistan, le Tibet, le Cachemire, le Turkestan, le Badakhshan et le Chirvan. Alors qu'Abdol-Samad était lui-même un fonctionnaire du roi et responsable de 400 chevaux, il semble que la plupart des chevaux de ses peintures étaient inspirés des chevaux de six écuries privées. Chacune de ces six écuries comprenait 40 chevaux persans et arabes; des écuries où l'on gardait des chevaux des princes, ainsi que des émissaires et envoyés turcs. Il y avait aussi un haras consacré aux chevaux géniteurs. Chacun de ces chevaux portait un nom. Le roi montait les chevaux de ces six écuries. Poursuivant cette tradition ancienne du respect des chevaux soulignée par Gueste et Ettinghausen, il y avait toujours dans

les écuries privées deux chevaux prêts pour le roi. À chaque fois que le roi montait l'un des chevaux d'une écurie privée, il offrait un cadeau aux palefreniers et aux autres employés de l'écurie. Aussi, les chevaux que le roi recevait comme cadeaux des gouverneurs d'autres territoires et pays étaient gardés dans ces écuries privées. De plus, on faisait une distinction nette entre les chevaux mâles vieux et jeunes, ce qui montre la valeur et l'importance de ces chevaux géniteurs en comparaison des juments.

Abdol-Samad possédait donc une connaissance précise de la situation des chevaux dans les écuries royales de l'Inde au moment où il décida de quitter l'Iran. De plus, à la cour du roi d'Iran Shâh Tahmasp, les chevaux n'étaient pas seulement dressés pour la guerre ou les batailles, mais portaient aussi des valeurs symboliques. Dans une lettre écrite en 1539, Micheal Member, qui expédiait un message de Doge à Tahmasp, souligne:

«Le roi possède un cheval blanc qu'il a dédié à l'Imam Mahdi. Ce cheval est sellé par une couverture en velours rouge, il a des fers en argent et même en or. Personne ne monte ce cheval qui se place toujours devant les autres chevaux.»

La croyance profonde de Shâh Tahmasp à la parousie de l'Imam Mahdi permet d'éclairer ces usages. Ce rapport de Member affirme que la bonne santé physique des chevaux était aussi un signe du pouvoir royal. En outre, le cheval blanc sans cavalier de l'écurie royale de Tahmasp peut même être considéré comme un symbole du martyre de l'Imâm Hossein.

Même si dans ses premières peintures, Abdol-Samad semble manifester un intérêt pour dépeindre des scènes de la vie des Imâms chiites, il cacha ou renia ses croyances chiites après s'être installé à la cour de l'empereur sunnite Homâyoun. Il se peut aussi qu'il se soit converti à la Din-i-llâhi, une religion syncrétique inventée par Akbar où l'on retrouve des éléments du christianisme, de l'islam, de l'hindouisme, et du bouddhisme. Selon les documents historiques, Abdol-Samad prêtait une attention particulière aux prières et fêtes religieuses et pratiquait un ascétisme rigoureux. Il semblait souffrir de la grande tolérance religieuse qui dominait à la cour d'Akbar.

C'est au cours du deuxième tiers du XIIIe siècle que la peinture de cheval sort des manuscrits enluminés et devient le sujet des peintures indépendantes réalisées pour des muraqqa.

Quel sens le cheval revêt-il dans les tableaux comme «Le cheval, le palefrenier et le derviche endormi» (Figure II) ou «La rencontre du prince avec un ascète qui vit dans la solitude» (Figure V)? Dans ces deux œuvres, les figures humaines se trouvent en arrière-plan et occupent une place à part dans la page, alors que le cheval et le palefrenier se trouvent au centre. De prime abord, il semble que la première enluminure présente un simple paysage où se situent un cheval et son palefrenier, tandis que la deuxième illustre un fait historique ou un récit racontant la rencontre de l'un des membres de la famille royale moghole avec un derviche ou un ascète. Mais la situation du derviche dans un lieu retiré qui ressemble à une tombe rappelle certains aspects symboliques et spirituels de ces miniatures.

En évoquant le tableau intitulé «Le prince et l'ascète», Welch affirme que le

cheval fort et robuste est dans la pensée soufie iranienne un symbole de pouvoir et de gloire dans ce bas-monde. Il symbolise aussi son caractère éphémère. Les cheikhs, sufis et savants étaient généralement très respectés par les Moghols, et exerçaient parfois une grande influence sur la société. Le grand mufti indien et historien de l'époque moghole Abdel Qadir Badayuni (1540-1605) parle à deux reprises des relations entre Abdol-Samad et des soufis de son époque. De plus, le roi Akbar organisait à Fatehpur-Sikri des séances où se rassemblaient des savants de différentes religions en vue de participer à des dialogues philosophiques et religieux. Des hommes et des guides religieux qui participaient à ces réunions et dont parle Abol-Fazl Allâmi sont tous des grands religieux et philosophes de l'époque. Même si le tableau «Le cheval et le palefrenier» dépeint un simple paysage, il est possible de distinguer une contradiction entre le monde matériel représenté par le cheval et le monde spirituel de l'ascète. Si nous prenons en compte l'aspect dominant de ce motif dans la poésie persane du XVIe siècle, le cheval symbolise bien «le monde éphémère et passager», tandis que situé dans un angle en haut de la peinture, l'ascète devient le représentant d'un niveau spirituel plus élevé qu'il a atteint grâce à la prière, la dévotion, la méditation et la retraite.

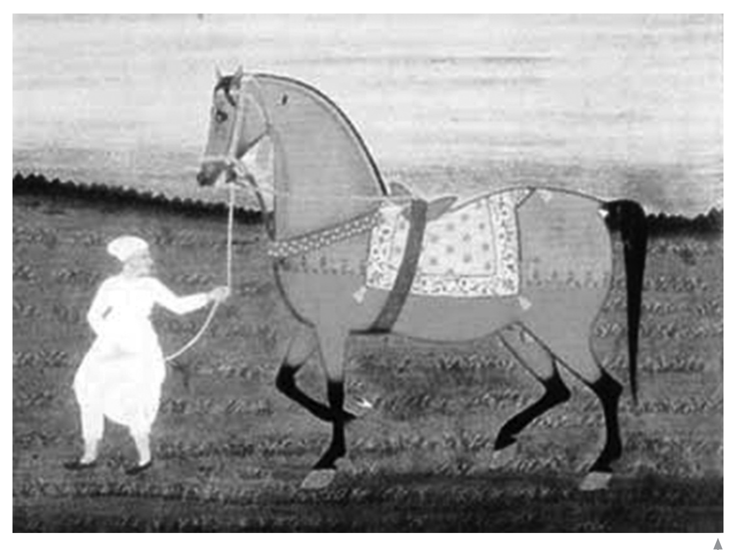
À la cour du roi d'Iran Shâh Tahmasp, les chevaux n'étaient pas seulement dressés pour la guerre ou les batailles, mais portaient aussi des valeurs symboliques. Dans une lettre écrite en 1539, Micheal Member, qui expédiait un message de Doge à Tahmasp, souligne:
«Le roi possède un cheval blanc qu'il a dédié à l'Imam Mahdi. Ce cheval est sellé par une couverture en velours rouge, il a des fers en argent et même en or. Personne ne monte ce cheval qui se place toujours devant les autres chevaux.»

L'enluminure intitulée «Le prince et l'ascète» représente un prince en train de parler à un ascète dans une grotte. En même temps, nous trouvons des compagnons du prince qui reviennent de la chasse. Situé dans l'angle droit du haut de la page, cet ascète austère et végétarien forme un contraste avec le prince carnivore, jouisseur, et chasseur qui se trouve à côté de son cheval, celui-ci symbolisant le pouvoir matériel. Les instruments de musique de guerre (Kus et Dohol) des chasseurs de faucons se trouvant sur la selle du cheval, les hommes à droite de la peinture qui emportent un tronc d'arbre, les tissus noués autour de cette colonne, et l'homme à gauche du tableau qui a à la main des armes du prince, tous ces éléments participe à construire un paysage de chasse. Or, la figuration de scènes de rencontres entre des princes et des ermites était très courante dans les cultures moghole et iranienne du XVIe siècle. La plupart de ces enluminures figurent la rencontre d'Alexandre le Grand avec des hommes savants qui vivent dans des caves. Il est d'ailleurs possible que ce tableau représente un événement historique et réel de la vie d'Akbar qui eut lieu en 1578.

À la fin du printemps 1578, Akbar décida d'organiser une grande chasse à Bhera, dans les environs du Pendjab. Sur son ordre, on prépara un vaste terrain de chasse étendu de Bhera à Girjhak, dans les environs de Djalalpur. Aménagé en

dix jours, ce terrain fut appelé «Bucephalus d'Alexandre». Comme le raconte Abol-Fazl Allâmi, au moment de la chasse, «Akbar, situé sur le terrain de chasse, reçut une révélation sensationnelle. C'est à ce moment-là qu'il se révéla doué d'une grande clairvoyance; Akbar ressentit une joie immense et une compassion profonde. Il aperçut ainsi des lueurs de la connaissance divine.» Cette révélation conduit Akbar à interrompre la chasse. «Remerciant Dieu de ce grand don, il libéra des milliers d'animaux. Il était même interdit de toucher la plume d'un fringillidé. Tous libérés, les animaux pouvaient aller où ils voulaient.» Cependant, des compagnons d'Akbar n'étaient pas certains que cette révélation conduise Akbar à donner cet ordre. Certains croyaient qu'il avait rencontré «un ascète ou un homme de Dieu» qui lui avait transmis cet amour et ce désir. D'autres disaient qu'il devait cette clairvoyance à un esprit sacré qu'il venait de rencontrer. Après cet événement, Akbar devint un mystique et, «se convertissant à l'ascèse», coupa ses cheveux longs.

La ressemblance du prince de cette enluminure avec des portraits attribués à Akbar témoigne de la tentation d'Abdol-Samad de le figurer comme un nouvel Alexandre. Par ailleurs, Alexandre perdit son cheval bien-aimé Bucephalus lors de sa guerre avec Porus. C'est à la mémoire de ce cheval qu'il bâtit la ville de Bucephala. Tout comme les deux chevaux mythiques iraniens, Rakhsh et Shabdiz, Bucephalus fait désormais l'objet de nombreuses légendes. Ainsi, la peinture d'Abdol-Samad peut mettre en œuvre soit un événement réel vécu par Akbar, soit une légende racontant la rencontre d'Alexandre avec des ascètes et soufis. Dans ce sens, nous pouvons regarder le cheval comme étant une allusion à Bucephalus. Mais il se peut aussi que cette enluminure fasse allusion à un autre événement de la vie d'Akbar qu'il avait vécu un mois auparavant.



«Le palefrenier et le cheval», XVIIIe siècle, British Museum de Londres.

«On dit qu'une nuit, quand il (Akbar) revint de la chasse au camp, son cheval tomba. Il prit cet événement comme un message de la part de Dieu et se consacra désormais à l'ascèse. Ainsi, il fonda une

Même si le tableau «Le cheval et le palefrenier» dépeint un simple paysage, il est possible de distinguer une contradiction entre le monde matériel représenté par le cheval et le monde spirituel de l'ascète. Si nous prenons en compte l'aspect dominant de ce motif dans la poésie persane du XVIe siècle, le cheval symbolise bien «le monde éphémère et passager», tandis que situé dans un angle en haut de la peinture, l'ascète devient le représentant d'un niveau spirituel plus élevé qu'il a atteint grâce à la prière, la dévotion, la méditation et la retraite.

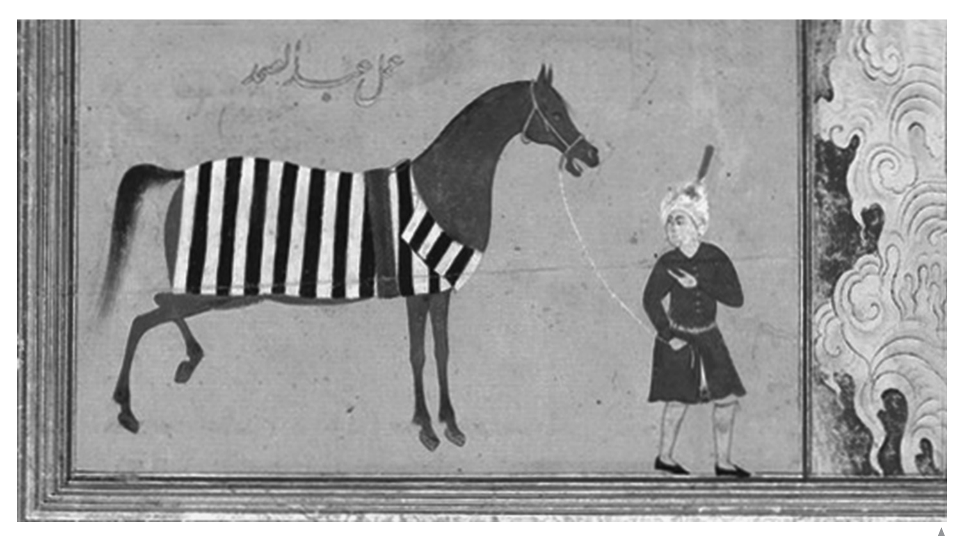
nouvelle religion pour vénérer Dieu.» Alors que ce roi ne révéla sa religion, «Din-i-llâhi», que quarante ans après ce fait, les traces de ces deux événements importants de sa vie se distinguent clairement dans sa vie spirituelle. En tant que fonctionnaire d'État et ancien professeur du roi, Abdol-Samad devait s'être rendu compte des changements mentaux et spirituels d'Akbar. Si la chute du cheval, interprétée par le roi comme un signe divin manifesté dans le terrain de chasse, a pu changer le mode de vie d'Akbar jusqu'à le transformer en ascète, il n'est pas improbable qu'Abdol-Samad, en tant que maître de la peinture des chevaux, ait lui-même reçu des commandes des tableaux rappelant cet événement.



«Chosroès sur le terrain de chasse», de *Khamse Nizâmi*, signé *«Abdol-Samad»*, 1595, British Library de Londres.

Dans une autre enluminure intitulée «La scène de chasse» (Figure IX) qui date d'avant les années 1580, nous trouvons des chevaux galopant ou marchant, ainsi que des chevaux gris tachetés se tenant debout à côté de leurs palefreniers. Il semble qu'ici, la figure du cheval ait aussi une dimension symbolique. Les chevaux et les palefreniers constituent les deux niveaux importants de cette composition picturale. L'immobilité des chevaux gris à l'arrière-plan contraste avec l'agitation des chevaux blancs et noirs galopant et des hommes qui courent derrière eux. Nous constatons aussi un autre contraste, entre l'oiseau mort qui se trouve en arrière-plan et le faucon volant en haut du tableau. Ce procédé lui permet de figurer les différentes étapes de la chasse.

Il est possible de relever des proximités stylistiques entre l'enluminure intitulée «Akbar et le derviche» (Figure III) et les figures VIII et IX. Comme dans les deux autres cas, la chasse est dans ce tableau arrêtée au moment de la rencontre du prince et du derviche. Le cheval sans cavalier qui attend son maître dirige le regard de l'observateur vers le centre de la page où est assis le prince. Selon Welch, ce derviche peut être l'un des adeptes de la secte *Khâksâriye* qui s'était développée en Inde. Le prince est assis sur un trône à un niveau plus haut que le derviche et celui-ci, resté debout en bas de la page, lève ses mains vers le roi en signe



«Cheval debout à côté du palefrenier», probablement du *Muraqqa Bahrâm Mirzâ*, signé *«Amal-e Abdol-Samad»*, milieu des années 1530, Tabriz.

d'imploration. Dans ce tableau, le cheval ne porte aucun signe spécifique et représente seulement l'une des propriétés du prince.

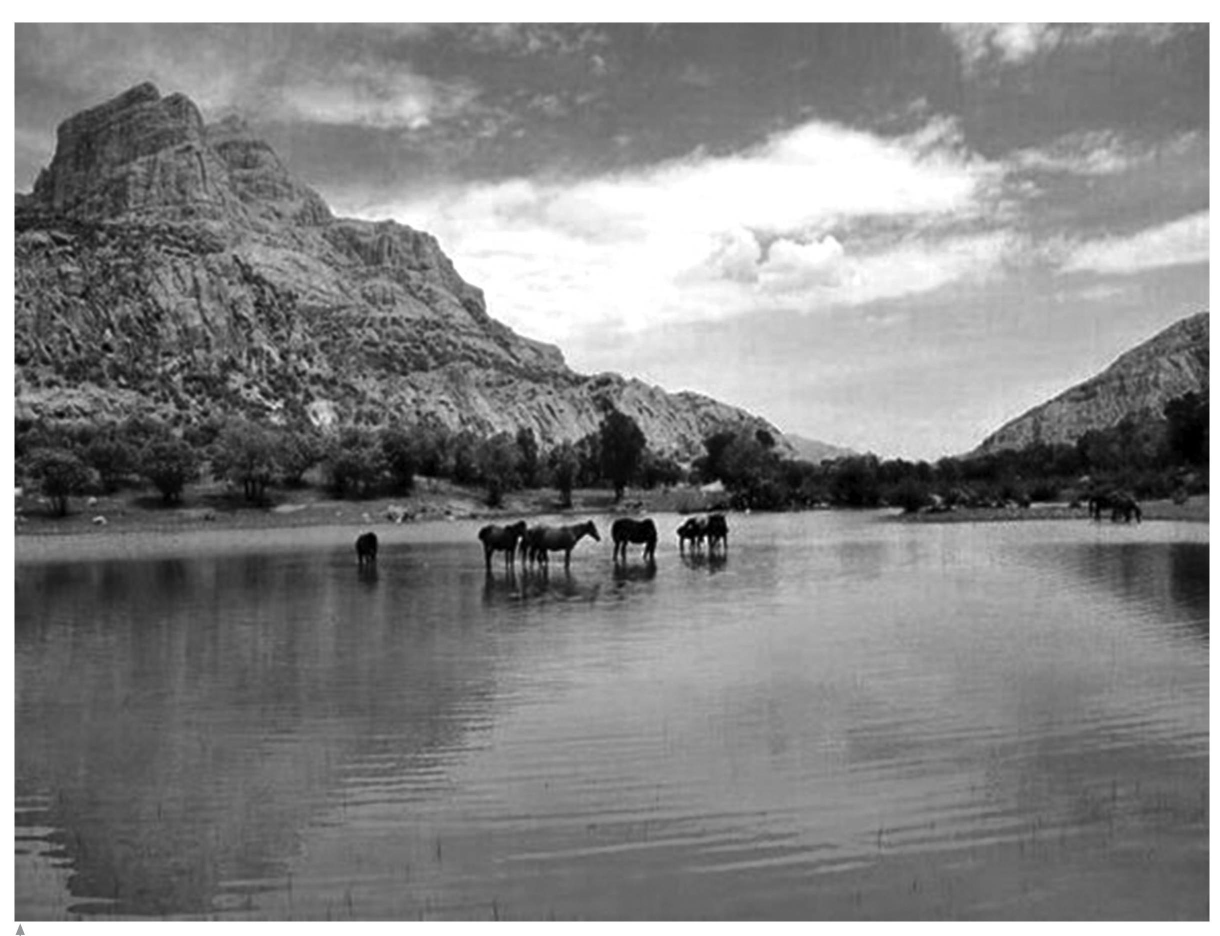
Dans la miniature intitulée «La chasse de Chosroès» qui figure à la 82e page du livre *Khamsé de Nizami* de Dyson Perrins et qui date de 1595 (Figure XI), les chevaux manifestent un équilibre qui est proche de la composition de la figure IX. Dans cette œuvre picturale, l'immobilité de Chosroès qui se trouve en haut de la page contraste avec le mouvement des deux cavaliers en bas de la page qui suivent des gazelles, des lapins et un renard. Les animaux et figures humaines se trouvant en arrière-plan attirent le regard de l'observateur. Dans ce cas, nous sommes en face d'une composition qui ne porte aucun signe du symbolisme. Autrement dit, Abdol-Samad s'attache dans cette peinture à agencer les roches et les corps humains selon un style qui lui est propre, afin de produire une scène dynamique et vivante. Il affirme ainsi son habileté même dans la vieillesse.

Tout comme l'artiste réputé de son époque et son compatriote Mohammadi (qui travaillait à Herat), Abdol-Samad inspira de nombreux artistes de son époque. Il a proposé à la peinture indienne un nouveau genre indépendant dit «chevaux et palefreniers». C'est grâce à ce grand peintre que ce thème devint l'un des sujets favoris de la peinture indo-iranienne (moghole). (Figure X) Les mécènes du XVIe siècle connaissaient très bien ces peintures chargées de figures et non narratives, notamment des tableaux que nous pouvons voir dans les figures VII et VIII. Dans ces œuvres, les chevaux sont des clés essentielles pour comprendre le sens de l'enluminure.

Les chevaux constituent donc un motif central de l'œuvre d'Abdol-Samad. Son fils Sharif, qui était lui aussi un peintre très connu, avait choisi un nom d'artiste signifiant en même temps «le cavalier» et « l'Iranien», à savoir *Fârisi*. Il semble que ce nom évoque une caractéristique spécifique (Sharif naquit en Inde, alors que son père était originaire de Chiraz) ou faisait allusion à la réputation d'Abdol-Samad comme peintre des chevaux. Il aurait donc été, et pourrait être considéré comme le premier *Farisi* de sa famille. ■

Le cheval dans la culture iranienne

Zinat Saleh Poor
Traduit par: Mina Alaei



Zone humide de Azgan, un territoire pour l'élevage des chevaux, Lorestân



Dérivé de «as», le mot asb («cheval» en persan) signifie « coureur agile et rapide». Le cheval, qui est aussi un symbole de beauté et de noblesse, est considéré comme l'un des animaux les plus marquants et importants dans le monde des mythes de l'ancienne Perse. L'Avesta considère le cheval comme un animal élu et prodigue des conseils pour bien l'entretenir. Cette importance se retrouve dans la mythologie persane, tandis que la présence du cheval dans la plupart des épigraphes et des ardoises en or ou en argent de la période achéménide témoigne de la place éminente qu'on lui accordait. Dans l'islam également, le cheval occupe une place particulière, et un verset du Coran prête serment sur cet animal (sourate Adiat, versets 1-2).

Le cheval et l'équitation ont joué aussi un rôle crucial dans la vie et la culture des habitants de différentes régions de l'Iran: au cours des siècles et jusqu'à aujourd'hui, il a toujours fait partie des guerres, des fêtes

Le cheval et l'équitation ont joué un rôle crucial dans la vie et la culture des habitants de différentes régions de l'Iran: au cours des siècles et jusqu'à aujourd'hui, il a toujours fait partie des guerres, des fêtes et des deuils; une partie importante de la musique iranienne étant également influencée et s'étant inspirée de cet animal.

et des deuils; une partie importante de la musique iranienne étant également influencée et s'étant inspirée de cet animal. Nous présentons ici un aperçu des modalités de la présence du cheval dans les chansons et poèmes de différentes ethnies iraniennes:

La région du Turkmène Sahra

Ô toi qui montes un cheval rapide
Et qui as une bien-aimée au bras
Pourrais-tu les emmener
Au monde éternel de l'Au-delà?
(Traduction d'un poème de Maktoum Qoli Faraqi, poète turkmène).

Le cheval occupe une place centrale dans la littérature et la culture turkmènes. Les chevaux sont souvent revêtus de belles couvertures et d'ornements dorés, tandis que les rythmes de do târ (littéralement, «deux cordes») dans la musique turkmène s'accordent parfaitement au galop du cheval, et produisent une mélodie le rappelant. Par ailleurs, l'archet du kamancheh était confectionné avec la crinière ou la queue du cheval. Parmi les chansons turkmènes faisant allusion au cheval, on peut citer «Mayagouzel», (Maya est un prénom féminin, et gouzel signifie «belle»), dans laquelle les sentiments du chevalier et les gestes du cheval sont exprimés sous forme d'image. Le galop du cheval semble ici incarner à la fois le rythme de la vie et de la musique.



Zone humide de Azgan, un territoire pour l'élevage des chevaux, Lorestân



Spectacle musical appelé "le spectacle du cheval en bois", ville de Sabzevâr

Le Lorestân

Le cheval et l'équitation occupent une place spécifique parmi les nomades du Lorestân et à l'instar des Turkmènes, ce cheval occupe une place centrale dans les événements les plus importants de la vie comme la fête, le deuil ou encore la guerre et la paix. La région même du Lorestân comprend un territoire particulièrement propice à l'élevage des chevaux, et les habitants de cette région sont connus pour être d'habiles et rapides cavaliers. Selon des documents historiques, les chevaux de l'armée de Babylone, d'Achour, de la plupart des pays d'Asie occidentale et même de celle de la Phénicie étaient élevés dans cette région.

Il existe actuellement dans le sud de Khorram Abâd, l'une des villes du Lorestân, une région appelée «Asbestan» c'est une ville qui serait plutôt en azerbaïdjan oriental. Cette région, qui porte le nom d'Aspostana dans l'Avesta, désigne un lieu où vivent de nombreux chevaux.

Plusieurs tonalités musicales, comme «Jangra» et «Pakotaly», sont consacrées à des événements faisant intervenir des chevaux. La première est utilisée lors du retour des chevaliers de la guerre et lorsqu'on réunit les soldats sous l'ordre des chefs de tribu, tandis qu'on a recours à la seconde lors des funérailles. Lors de la mort des personnes les plus élevées dans la hiérarchie sociale, on revêt de noir le cheval du défunt et on lui couvre le cou d'un tissu vert. Il accompagne

Le cheval occupe une place centrale dans la littérature et la culture turkmènes. Les chevaux sont souvent revêtus de belles couvertures et d'ornements dorés, tandis que les rythmes de do târ (littéralement, «deux cordes») dans la musique turkmène s'accordent parfaitement au galop du cheval, et produisent une mélodie le rappelant.

également le défunt vers le cimetière.

Le Khorâssân

Au nord de cette région ainsi que dans la ville de Sabzevâr, un spectacle musical appelé «le spectacle du cheval en bois» est organisé. Un danseur ou un musicien monte sur un cheval en bois en tenant une épée à la main. Il effectue des danses et des gestes particuliers tandis que les musiciens locaux jouent du Sorna et de la batterie. Ce spectacle est souvent organisé lors de cérémonies de mariage. À cette occasion, la jeune mariée, montée à cheval, se met dans un coin tandis que le marié, monté sur un autre cheval, se poste en face. Ils se jettent une pomme. Le cheval de bois et les danseurs se déplacent vers l'endroit où la pomme est tombée. Ce spectacle fait également intervenir un cheval blanc qui est ici le symbole de la famille de la jeune femme et un cheval rouge, qui symbolise celui de la famille du marié. Dans ce spectacle à la fois symbolique et humoristique, une dispute se déclenche entre les deux familles et en fin de compte, on découvre que ce sont les chevaliers cachés dans les chevaux en bois qui se disputent.

Dans ce spectacle à la fois symbolique et humoristique, une dispute se déclenche entre les deux familles et en fin de compte, on découvre que ce sont les chevaliers cachés dans les chevaux en bois qui se disputent.

Le Kurdistan

De nombreux spectacles équestres sont organisés dans tous les villes et villages du Kurdistan. C'est notamment le cas lors de cérémonies de mariage, où la jeune mariée est amenée à cheval chez le marié. En automne, les habitants des régions nomades de Gouran et Dalahou fêtent la moisson. Lors de cette fête, la musique remplit la plaine et les jeunes se livrent à des courses équestres arbitrées et jugées par les personnes plus âgées. En même temps que les chevaux galopent, des musiciens locaux jouent selon la tonalité Sovar-Sovar.

La culture nomade bakhtiâr

Le cheval occupe également une place centrale dans les fêtes et le deuil dans la culture bakhtiâr. Dans le rituel dit de Kotal, on revêt de noir le cheval du défunt, en accrochant le fusil de ce dernier au cheval. L'un des hommes de la tribu prend la bride du cheval et marche lentement, au rythme d'une musique, suivi du cortège des funérailles.

La «Sovar Bazi» est l'une des tonalités épiques jouée par les musiciens locaux



Cheval de Dalahou, villages du Kurdistan



Rituel de Kotal dans la culture nomade bakhtiâr

Dans le rituel dit de Kotal, on revêt de noir le cheval du défunt, en accrochant le fusil de ce dernier au cheval. L'un des hommes de la tribu prend la bride du cheval et marche lentement, au rythme d'une musique, suivi du cortège des funérailles.

en présence de chevaux, qui accélèrent leur galop en suivant le rythme de la musique. Cette tonalité est également jouée pendant les cérémonies de fête comme le mariage.

La région du Guilân

À l'ouest du Guilan, à Talech, des courses équestres ont lieu sur le rythme de tambourins. Excités par ces rythmes, les chevaux réalisent souvent des mouvements spectaculaires et remarquables.

Les côtes du golfe Persique et de la mer d'Oman

Sur l'île de Qeshm, de nombreux spectacles ayant tous des origines iraniennes sont joués. Les acteurs portent souvent des masques d'animaux en particulier de cheval, au rythme

d’instruments de musique typiques du sud de l'Iran. D’autres acteurs se penchent parfois pour imiter un cheval, et en vue de déclencher les rires des spectateurs. ■



Courses équestres à Talech, province du Guilân



Les côtes du golfe Persique, Boushehr

«Le supermarché des images»

Le Jeu de Paume, Paris

11 février – 7 juin 2020

Une exposition foisonnante et mille questions

Jean-Pierre Brigaudiot

Au-delà du seul visible

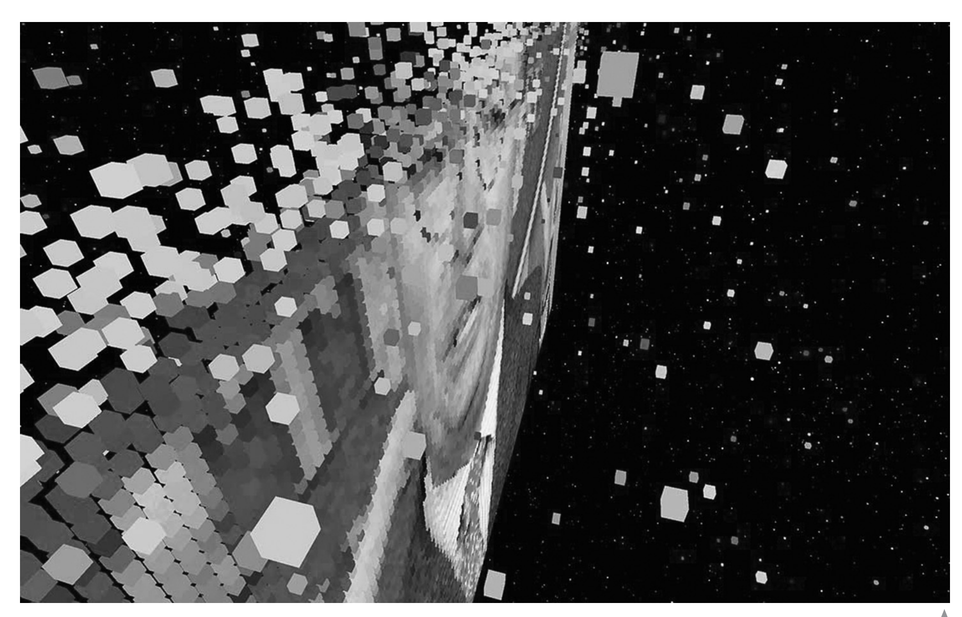


Le Jeu de Paume n'est pas un musée, il ne collectionne ni ne restaure des œuvres. C'est un lieu parisien situé aux Tuileries (les jardins et parcs du Louvre) dédié à des formes d'art contemporain qui comportent avant tout la photo, le cinéma, la vidéo, le multimédia et le net art. Cela n'empêche pas la peinture, l'installation ou d'autres modes d'expression d'y trouver leur place, selon les thèmes des expositions. Depuis un certain nombre d'années, il se présente comme à la fois un lieu expérimental, un lieu engagé qui reflète des luttes politiques et sociales conduites par des minorités usant des moyens de l'art, par exemple luttes des femmes, luttes de pays ou de populations opprimées tels les Palestiniens ou les Amérindiens. C'est également un lieu, comme en témoigne pour partie la présente exposition, où l'art peut s'inscrire dans une mouvance qui peut être qualifiée de Post conceptuelle ou bien de Néo conceptuelle, en référence à l'Art Conceptuel qui fleurit de la fin des années soixante aux années quatre-vingt, côtoyant le Minimal Art et le Land Art. Ce Jeu de Paume ne présente pas de formes d'art destinées à un grand public et son propre public, bien spécifique, est disposé à des visites de travail et de compréhension, public cultivé en matière d'art, cela se jouant en marge du commerce de l'art, loin des valeurs internet tapageuses et un peu vides de contenus, prisées aujourd'hui par le grand mécénat et certains musées.

Des images, rien que des images…

Ici, il est question de l'image dans tous ses états, dans toutes ses formes, sur tous les supports, de tous les formats, image imprimée ou virtuelle et dématérialisée, images écraniques des Smartphones, des ordinateurs, du cinéma ou de la vidéo, images photographiques avec ou sans support d'impression, images publicitaires ou images commerciales, images du quotidien, éphémères et consommables de la presse écrite et d'internet, images en relation avec l'économie, très présente ici, ou image-œuvre telle que la conçut Laszlo Moholy-Nagy avec son triptyque réalisé en 1922, sur sa commande téléphonique; image-œuvre malgré la procédure qui consista à la faire réaliser par un partenaire artisan. La période concernée par cette exposition *Le Supermarché des Images* est vaste puisqu'elle va du Zoétrope de 1880, un de ces appareils de projection et d'animation d'images jusqu'aux œuvres les plus contemporaines en passant par le Bauhaus, Malevitch et Vasarely, ce qui permet de quelque peu récapituler la présence et le rôle de ce qui est image dans le champ des arts d'avant-garde comme dans la vie quotidienne, supposant que l'art et la vie se confondent. Le cas de Vasarely est ici intéressant en tant que cas, davantage qu'en tant qu'œuvres présentées, cas d'un artiste qui joua un rôle dans le développement de l'Art optique ou Op'art, l'une des avant-gardes géométriques du milieu du vingtième siècle. Son œuvre, inscrite dans la foulée de celle de Mondrian, trouve ici sa place en tant que se faisant image de consommation sur la base d'effets optiques et sur la base d'une relation très

38



Jeff Guess " Adressability " 2011

commerciale avec la mode et le décoratif. Car l'image n'est pas à proprement parler œuvre d'art; elle s'en distingue notamment par deux caractéristiques: celle de sa reproductibilité, laquelle s'oppose radicalement au principe même de l'unicité qui règne encore aujourd'hui en matière d'art, en tout cas selon les règles et coutumes en usage. Autre caractéristique de l'image, elle est consommable en même temps qu'éphémère, envahissante, voire saturante… et plutôt sans épaisseur ni profondeur comme peuvent être les « vraies œuvres d'art »… disons traditionnelles. Ainsi une affiche, un billet de banque ont à priori peu de profondeur émotionnelle et spirituelle, en tout cas telles que peut en avoir un tableau figuratif ou abstrait: profondeur en ce sens que le tableau implique une appréhension par cheminement de l'apparence vers le sens, une recherche de repères et de références et un ressenti émotionnel développé de manière complexe où se mêlent appréciation esthétique, considération d'une singularité, d'une exceptionnelle rareté. L'image est de peu de profondeur par sa diffusion en flux continu limitant son temps d'appréhension comme sa durée d'usage: une affiche ou un spot publicitaires est à court terme recouvert par une nouvelle affiche, le spot ne dure que le temps de quelques passages à la

Car l'image n'est pas à proprement parler œuvre d'art; elle s'en distingue notamment par deux caractéristiques: celle de sa reproductibilité, laquelle s'oppose radicalement au principe même de l'unicité qui règne encore aujourd'hui en matière d'art, en tout cas selon les règles et coutumes en usage. Autre caractéristique de l'image, elle est consommable en même temps qu'éphémère, envahissante, voire saturante… et plutôt sans épaisseur ni profondeur comme peuvent être les « vraies œuvres d'art»… disons traditionnelles.

TV. Comme l'est le Street Art qui s'est peu à peu imposé comme art à part entière, - ou bien a été imposé par le commerce de l'art? Et le monde dans lequel nous sommes se constitue peu à peu en images de lui-même, ainsi qu'il en est des informations en continu de la télévision où le pire et le meilleur s'entremêlent sans hiérarchie, où l'horreur et le bonheur vont de pair, territoires inexorablement emmêlés.

Les questions multiples que soulève cette exposition évoquent pour partie une autre exposition en ce même lieu: celle de Daphné le Sergent, dont un compte-rendu est paru dans *La Revue de Téhéran* en septembre 2018: «Géopolitique de l'oubli». Dans cette exposition, il était question à la fois de Georges Orwell, de son ouvrage intitulé «1984» et de Novlangue, ce langage réduit à quelques signes que nous impose notamment l'E.Commerce en même temps que nous sommes scrutés, définis, dépecés, identifiés en tant que consommateurs dès lors que nous ouvrons nos ordinateurs. Et ces pratiques de l'E-Commerce subvertissent peu à peu notre langage fondé sur l'écriture au profit d'un langage iconique réduit au plus simple... langage iconique fait d'images simplificatrices, comme il en est avec la télévision populaire.

Ce que nous montre cette exposition du Jeu de Paume, est surtout cette prolifération d'images en tous genres, de toutes formes, inflation qui certes change notre monde et se pose peu à peu comme langage autonome et très cacophonique, ceci en une perspective de réduction de la langue. Les «émoticônes» de nos Smartphones et autres applications témoignent fort clairement de sa réduction à des signes iconiques simples, comme il en va du langage publicitaire, dans le contexte d'un monde de profit, le temps de déroulement de l'annonce étant de l'argent.

Le réel subverti par son image

La visite d'un site éventuellement muséal accompagné d'un I-pad mis à disposition du visiteur se traduit



Andreas Gursky " Amazon " 2026



Laszlo Moholy-Nagy "Cosntruction et email. 1, 2 et 3" (Téléphone pictures, 1923) "

immanquablement par une occultation des œuvres et des lieux eux-mêmes au profit de leur(s) image(s); mais pas de n'importe quelle(s) image(s), il s'agit là d'une image ou d'images données au visiteur comme vérités de ce qui est décrit, choix d'images décidé en amont, conforme à ce que veut et permet l'institution, choix reflétant intentionnellement ou non une idéologie, un «politiquement correct». Perte programmée d'une culture d'engagement personnel pour une communication unilatérale simplifiée? Pensée prédéfinie, pensée critique éradiquée? Ces objets connectés et les images contemporaines ne sont certes pas innocents quant à ce qu'ils drainent au-delà du donné à voir. Cette digression par rapport à cette exposition Le Supermarché des Images permet de retomber sur un phénomène assez identique à celui de l'I-pad de la visite muséale, celui des visiteurs armés de leurs Smartphones photographiant ou filmant les images fixes ou mobiles:

La visite d'un site éventuellement muséal accompagné d'un I-pad mis à disposition du visiteur se traduit immanquablement par une occultation des œuvres et des lieux eux-mêmes au profit de leur(s) image(s); mais pas de n'importe quelle(s) image(s), il s'agit là d'une image ou d'images données au visiteur comme vérités de ce qui est décrit, choix d'images décidé en amont, conforme à ce que veut et permet l'institution, choix reflétant intentionnellement ou non une idéologie, un «politiquement correct». Perte programmée d'une culture d'engagement personnel pour une communication unilatérale simplifiée? Pensée prédéfinie, pensée critique éradiquée?

démultiplication des images en leurs reflets, laissant le monde réel en arrière plan et en panne de lui-même, de sa chair, de son affect et de son sens! Mais peut-être est-ce aussi une appropriation du réel qui passe par ses images. Ce qui n'est pas sans rappeler le cockpit aveugle des avions de guerre où le pilote joue la partie comme l'adolescent joue avec ses jeux vidéo: le réel est mis à distance, occulté par son image aménagée, la guerre se fait jeu, sans états d'âme! Nouvelles valeurs numérisées données à la vie?

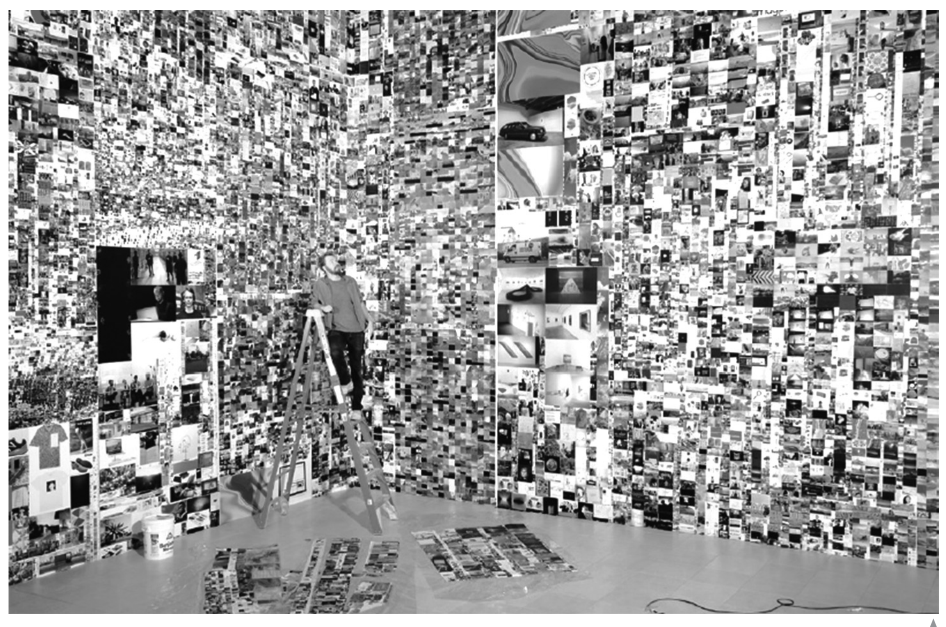
L'image et l'argent

L'exposition est constituée par un ensemble d'œuvres choisies et regroupées thématiquement où la question de l'argent est cruciale, surreprésentée par différentes œuvres et artistes: *L'Argent*, film de Robert Bresson, *One Million Dollars* ou *I Am A Coin* de Wilfredo Prieto, *Cash Machine* de Sophie Calle… par exemple. C'est que selon les commissaires de l'exposition l'argent, la valeur en elle-même, liée à l'objet d'un commerce ou valeur symbolique dématérialisée, détachée de la vente fait image, à la fois par l'objet symbolique utile à la transaction: la monnaie, la pièce, le billet de banque, le chèque et ce en quoi ils sont images en référence et par son comptage, opération basique de dématérialisation, bien antérieure à l'apparition de l'informatique.

Ana Vittoria Mussi " Por un fio " 1977-2004

L'image telle qu'elle se noie en elle-même

L'image, en son inflation, en sa quantité illimitée, en son flux permanent, finit par se noyer et par perdre sa qualité d'image pour devenir comme la musique ambiante, un bruit de fond, un décor sans accroche pour le regard, sans focalisation, comme il en va ici, dans cette exposition avec ces milliers d'images tapissant les murs, comme le fait ici l'œuvre d'Evan Roth, *Since You Were Born*, comme il en va au dehors, dans nos villes du monde, avec le Street Art et les annonces publicitaires qui s'auto dissolvent en leur présence pléthorique. Comme il en va désormais avec la photo qui fut à son origine déniée en tant qu'art, considérée comme une simple technique, puis devenue art avec ses salons internationaux et ses vedettes, avant de glisser vers l'imagerie en s'exposant partout sur les murs des villes, en immenses formats et se confondant avec l'image d'ambiance sans épaisseur réelle. Autrement avec l'artiste Ana Vitoria Mussi, l'image est à la fois présentée et



Evan Roth " Untitled " 2001

représentée par une sorte de sculpture, un objet tridimensionnel, *Por um fio,* faite de 20 000 négatifs datant de l'époque où la photo passait encore par le négatif, une installation-fontaine, peut-on dire, où les négatifs descendent le long d'un cylindre jusqu'au sol. Plus loin, l'œuvre photographique d'Andreas Gursky nous met face à une photo géante (échelle 1/1) d'un entrepôt d'Amazon où des livres en immense quantité sont en attente de leur livraison. Image vertigineuse, reflet ou métaphore de notre société surpeuplée de milliards d'humains, jusqu'au non-sens total. Yves Klein est représenté dans cette exposition sur la question de sa vente: « Cession d'une zone de sensibilité picturale immatérielle ». Klein abondait dans une spiritualité exacerbée et ésotérique et son fameux YKB (Yves Klein Blue) faisait partie de cette catégorie où le fameux bleu outremer, «ultramarine blue» (une poudre de pigments), renvoyait explicitement à l'infini, autant qu'au bleu de la Méditerranée. Il en fut de même de son «envol» depuis une fenêtre, au cours duquel il se serait sinon dématérialisé, aurait au moins franchi un pas entre le monde réel et son monde idéel. Ici, pour rejoindre l'exposition Le Supermarché des Images, on dira que Yves Klein avait réussi à remplacer l'œuvre dans sa dimension artisanale et matérielle par de la poudre bleue, de la poudre d'or ou une simple photo. Poudre aux yeux ou acte génial? Avec la «Cession d'une zone de sensibilité picturale immatérielle» Klein avait imaginé une transaction avec les collectionneurs où il abandonnait le vulgaire papier-monnaie de la vente pour un certain poids d'or fin en échange de zones immatérielles et virtuelles. Le

L'œuvre photographique d'Andreas Gursky nous met face à une photo géante (échelle 1/1) d'un entrepôt d'Amazon où des livres en immense quantité sont en attente de leur livraison. Image vertigineuse, reflet ou métaphore de notre société surpeuplée de milliards d'humains, jusqu'au non-sens total.

Le cadre instauré comme un désir de définir un territoire du visible, de ce qui est donné à voir, imposé même, excluant ce qui ne l'est pas (le hors cadre, hors champ), ce qui ne doit pas ou ne saurait être montré est-il en voie de disparition malgré le cinéma?

certificat de transaction était brulé lors d'une performance. Aujourd'hui, on pense inévitablement, avec cette opération de transaction-vente, aux crypto monnaies dématérialisées, délestées des liasses de billets autant que des agences bancaires que l'on manipule encore dans certains pays. L'exposition accumule ainsi les exemples, beaucoup d'exemples d'œuvres de périodes révolues jusqu'à nos jours, peut-être un peu de manière excessive ou tout du moins ne privilégiant pas ce qui peut être essentiel pour le propos, car cette succession de propositions est inégale quant à l'intérêt de chacune par rapport à l'autre comme par rapport à l'annonce du titre de l'exposition.

Vers une mort de l'art?

L'image en sa quantité phénoménale, en sa présence sous tant de formes, y compris en un au-delà du cadre – celui qui délimita si longtemps et délimite encore la plupart des images, finit-elle, finira-t-elle par tuer ou changer significativement l'art ou ce que l'on dit être l'art? Le cadre instauré comme un désir de définir un territoire du visible, de ce qui est donné à voir, imposé même, excluant ce qui ne l'est pas (le hors cadre, hors champ), ce qui ne doit pas ou ne saurait être montré est-il en voie de disparition malgré le cinéma? Il est indéniable que l'art est en mutation rapide et n'est déjà plus ce qu'il fut avec par exemple le système des avant-gardes ou la postmodernité, subverti par une multiplicité d'images et n'ayant pas du tout la même consistance, la même destination que celle qu'eut l'art. En témoigne sans doute cette inflation de lieux de vente de l'art, des *supermarchés de l'art* où se vend ce qui prétend être de l'art; ces lieux pullulent désormais à



Le Jeu de Paume est un lieu parisien situé aux Tuileries, dédié à des formes d'art contemporain

proximité des grandes institutions muséales. S'y vend un art qui fait avant tout image plus qu'il n'est art, ce sont avant tout des photos et des peintures, des objets-signes produits en nombre et plutôt décoratifs, qui évoquent des œuvres d'art mais dont la profondeur en tant qu'œuvres d'art semble singulièrement absente, des sous-objets d'art, un ersatz d'art? Ici en effet, du point de vue de la nature des œuvres on est bien souvent dans le sous produit se référant assez explicitement à un mouvement ou à une tendance artistique, voire à un artiste notoire. Les œuvres témoignent cependant d'une maîtrise du métier, d'un savoir-faire indéniables mais restent dénuées de créativité, comme des sous-produits de notre société de consommation. Cet art, malgré l'authenticité des peintures et des photos, est un art de l'image en sa duplication infinie, ce qui lui enlève sans nul doute sa qualité potentielle d'art, non point en ses dimensions et définitions académiques convenues par le marché et leur prix, mais en tant que valeurs spirituelles au plan réflexif et cognitif, capables de résister à la fois au temps, aux modes, aux goûts et à l'arbitraire de leurs précaires valeurs vénales. Objets de consommation, jetables à l'envi. Autre approche de la question de la mort de l'art ou de sa transformation par son succès et par les foules immenses de ses visiteurs: l'art est le plus souvent constitué d'objets rares et précieux, présentés dans des lieux, les musées, par exemple, qui n'en peuvent plus d'accueillir ces foules et se sont transformés en commerces culturels. L'exposition Léonard de Vinci qui vient de se terminer au Louvre en témoigne: réservations obligatoires, files d'attente interminables, temps de visite minuté… et le plus célèbre de ses tableaux, la fameuse Joconde, était absent, représenté non pas par une copie mais par une visite en 3D dans son lieu de présentation habituel. Alors, l'art deviendrait sa propre image, rendant inutile l'original? Et l'image va-t-elle se substituer à l'individu dépecé et reconstitué en un montage/assemblage d'images numériques?

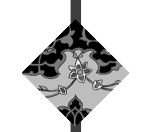
Une exposition tellement riche!

L'envie peut surgir dans l'imaginaire de poursuivre, d'amplifier le choix des œuvres et de compléter l'exposition avec d'autres œuvres dont nous avons connaissance, avec d'autres questions que soulève cette imagerie invasive! Une exposition au risque de ne concerner qu'un certain public; mais ici, au Jeu de Paume, les choix se jouent loin des modes et des notoriétés portées par la seule spéculation, loin des expositions imposées à certaines institutions muséales par un mécénat dont les fondements s'appellent davantage profit qu'amour de l'art et de ce qu'il véhicule au plan de l'esprit comme du goût. ■

Cet art, malgré l'authenticité des peintures et des photos, est un art de l'image en sa duplication infinie, ce qui lui enlève sans nul doute sa qualité potentielle d'art, non point en ses dimensions et définitions académiques convenues par le marché et leur prix, mais en tant que valeurs spirituelles au plan réflexif et cognitif, capables de résister à la fois au temps, aux modes, aux goûts et à l'arbitraire de leurs précaires valeurs vénales. Objets de consommation, jetables à l'envi.

La dualité droite-gauche en Iran: représentation dans la littérature classique persane

Hadi Dolatabadi*



Résumé:

Le binôme droite-gauche est un couple tirant son origine d'une dualité qui s'illustre dans un premier temps dans l'espace de la vie de l'homme de par son expérience corporelle. Cette dualité trouve des évocations dans différents domaines dont les textes sacrés. Elle explique l'opposition Bien-Mal en attribuant le côté droit aux bienfaisants et le côté gauche aux malfaiteurs qui auront comme demeure éternelle respectivement le paradis et l'enfer, selon les enseignements religieux. Dans la littérature persane qui est imprégnée par la culture zoroastrienne et musulmane, cette dualité trouve des occurrences chez les auteurs qui la manient à leur gré afin de faire véhiculer les messages et valeurs qu'ils souhaitent. Les occurrences que nous avons repérées dans la littérature persane sont significatives des différentes valeurs véhiculées par ce binôme qui représentent, comme dans les textes sacrés, une opposition Bien-Mal, supériorité-infériorité et aussi l'attribution du côté gauche, étant inférieure, à la femme tout en gardant l'idée de la totalité de l'espace quand il s'agit de ce couple en colocation.

Mots clés: Droite-gauche, dualité, littérature persane, paradis, enfer, Bien, Mal.

Introduction

Connu de nos jours pour représenter une opposition dans le monde politique, le couple droite-gauche fait partie du nombre de dualismes imprégnant la vie humaine et rendant l'homme apte à faire des choix. C'est pour être à l'abri du *danger* que l'homme s'est trouvé un endroit en *sécurité* et c'est pour satisfaire sa *faim* qu'il *mange*, etc. Selon Conford, l'alternance du jour et de la nuit influençant plusieurs aspects de la vie de l'homme primitif et opposant différents phénomènes à ses yeux comme lumière/obscurité, chaleur/froideur, sécurité/danger, serait une raison de la formation des dualismes. Pour Mauss, il s'agirait surtout du couple soi/autrui qui a donné naissance à ces dualités et ce seraient les différences qui distinguent un être humain de l'autre ainsi qu'un groupe d'un autre groupe qui ordonneraient les systèmes d'opposition basés sur les dualités (Conford, 1957 & Mauss, 1954; repris par Laponce, 1981: 23).

Pour montrer et symboliser ces dualités, l'homme a eu recours, entre autres, à des orientations spatiales basées notamment sur ses expériences corporelles. Les *dominants* ont été représentés en *haut* pour mieux gouverner les *dominés* qui se trouvaient en *bas*. D'autre part, vu la prééminence de la main *droite* sur la main *gauche* dans le système bipolaire du corps humain - du fait des maladresses commises par la main gauche chez plus de 89% des êtres humains étant donné qu'ils sont droitiers , l'homme a privilégié la droite à la gauche en liant ces deux côtés aux couples sacré/profane et bien/mal représentant des éléments idéologiques forts pour l'homme qui les prenait désormais en considération pour orienter sa vie. Ces concepts trouvent progressivement leur place dans beaucoup de domaines de la vie humaine comme dans le discours en évoquant ce qu'ils représentent, y compris dans les textes sacrés ainsi que la littérature et ce de l'est à l'ouest.

L'Iran est un pays qui se trouve au carrefour des civilisations orientales et occidentales; sa culture est

donc influencée par des contacts de peuples variés mais aussi par des civilisations nées au sein de son territoire étendu. L'un des aspects les plus éminents de la culture iranienne depuis plusieurs siècles qui fournit aux chercheurs un terrain de connaissance fertile est la littérature persane.

Dans cet article, en nous basant sur l'idée de l'universalité du dualisme droite-gauche, nous avons pour objectif d'aller à la quête de ce binôme dans le volet littéraire de la culture iranienne, soit la littérature persane. Nous nous demanderons alors si les auteurs de la littérature persane se sont servis de ce couple pour évoquer des dualités dans leurs œuvres, si oui, comment et pourquoi? S'agit-il toujours des mêmes valeurs? Nous nous proposons par conséquent de faire, dans un premier temps, un repérage des occurrences de ces concepts afin d'en comprendre l'usage et la logique mais aussi de trouver la valeur véhiculée par ce couple dans les textes présentés. L'hypothèse que nous tenons à formuler dans cette recherche est celle de la conformité de l'image présentée par les religions avec les valeurs attribuées aux composants de ce couple dans la littérature persane du fait que celle-ci reflèterait une culture imprégnée par l'Islam et le zoroastrisme.

L'intérêt de cette recherche réside dans une mise en parallèle des concepts opposés entre la culture politique française et la littérature persane. Le couple droite-gauche constitue une composante de la culture française, dans la mesure où il est quasi quotidiennement mentionné dans les médias afin de présenter ou dénoncer tel politique ou politicien. Il s'agit d'une dualité politique reflétant également une dichotomie sociale et économique du fait des valeurs opposées de ses composantes.

Au vu de la présence du couple droite-gauche dans la culture iranienne, l'idée d'un certain rapprochement entre ces deux contextes vient à l'esprit. Il serait en effet intéressant de voir comment un concept politique découlant des usages révolutionnaires d'antan se reflète dans la culture et la littérature d'un autre pays aussi lointain et quels en seraient les témoins. Cette démarche fait un pas vers la compréhension de la culture persane en France et atteste des affinités entre les deux cultures.

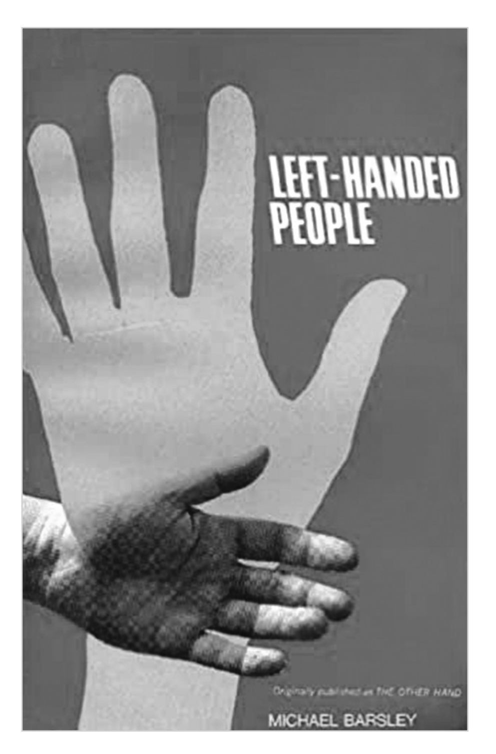
Il serait en effet intéressant de voir comment un concept politique découlant des usages révolutionnaires d'antan se reflète dans la culture et la littérature d'un autre pays aussi lointain et quels en seraient les témoins. Cette démarche fait un pas vers la compréhension de la culture persane en France et atteste des affinités entre les deux cultures.

Afin de réaliser cette recherche, nous devons dans un premier temps nous intéresser aux concepts véhiculés par ce couple dans l'aspect religieux de la culture iranienne, avant de traiter directement la littérature persane pour repérer les occurrences des éléments composant l'opposition droite-gauche et en analyser les valeurs.

1. Droite et gauche: de l'ouest à l'est

En s'intéressant aux gauchers, Michael Barsley, dans son ouvrage intitulé *Left Handed People*, avance l'idée selon

laquelle la responsabilité de la Vision de Jugement dans la Bible est plus importante «qu'aucune autre déclaration, de préjugé contre les gauchers. Ce préjugé qui vient du fond des âges a été adopté par les inquisiteurs, les juges, les soldats, les artistes, les enseignants, les nourrices et les parents comme l'exemple suprême de l'association entre personnes gauchères, méchanceté et le Diable.» (Barsley, 1979 cité par Springer, Deutsch, 2000: 135) Ainsi, pour lui, la stigmatisation du côté gauche dans le couple droite-gauche au profit du côté droit dans la Bible est à la base de la préférence de la main droite à la main gauche dans les sociétés. Or la culture chrétienne n'a pas été répandue partout dans le monde et n'a donc pas laissé ce type d'impacts sur les cultures orientales où elle a très peu pénétré. Comment donc expliquer que cette opposition existe dans d'autres cultures? Notre hypothèse est celle de l'universalité du concept et de son origine basée sur l'expérience corporelle de l'Homme. Ce qui pourrait nous mener à la recherche de ce couple dans les textes sacrés des religions en Iran afin d'y repérer l'existence et l'usage.



1.1. Dualité droite-gauche dans les religions de la Perse antique

Dans un premier temps, nous allons nous intéresser aux religions de la Perse antique dont l'émergence date de quelques siècles avant l'ère chrétienne. Le zoroastrisme étant la religion de la grande majorité des Iraniens avant l'arrivée de l'islam sur les territoires de la Perse, les mythes iraniens présentés par cette religion font toujours l'objet de références culturelles. Les exemples les plus saillants en sont Ormuzd (ou *Ahuramazda* le dieu du Bien) et *Ahriman* (le dieu de Mal) qui s'utilisent toujours en Iran en parlant des pouvoirs bénéfiques et maléfiques.

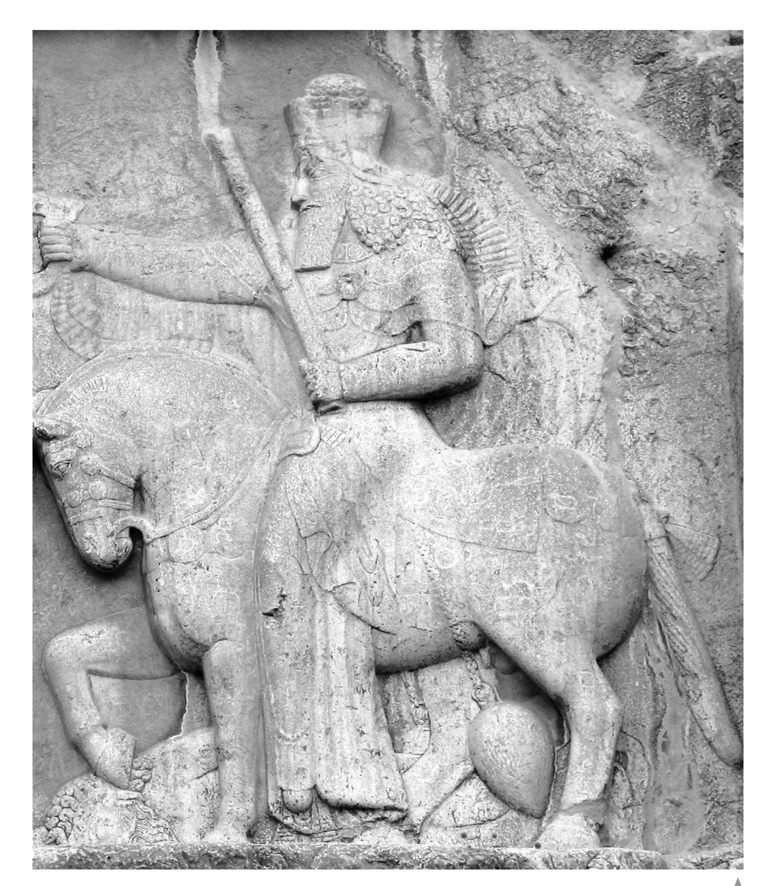
Ormuzd est le symbole de l'omniscience et c'est le Créateur des autres êtres. Il créa un monde plein de beautés sans aucun élément mal et néfaste. Les premières créatures auxquelles il a donné naissance sont les *Amshaspands*, considérés comme ses enfants. Ils sont au nombre de six et parfois un septième s'ajoute aussi. Trois d'entre eux se placent à sa droite, trois autres à sa gauche et le septième devant lui. «*Bahman*, *Ordibehecht* et *Chahrivar* se placent à sa droite et *Sepandarmaz*, *Khordad* et *Amordad* se placent à gauche et *Sorouche* devant» (Bahar, 2001: 109) Nous voyons ici l'apparition du couple droite-gauche concernant les créatures d'Ormuzd.

Ormuzd préfère placer ses créatures selon l'ordre dans lequel ils sont nés. «D'abord, il a créé *Bahman* par une méthode digne et de la lumière matérielle, et il savait ce qui se passerait pour les créatures sur la Terre, il a donc créé

Ordibehecht, Chahrivar, *Sepandarmaz*, *Khordad* et *Amordad*.» (Bahar, 2001: 37) Ormuzd place donc dans l'ordre: tout d'abord *Bahman*, *Ordibehecht* et *Chahrivar* à sa droite; puis il place *Sepandarmaz*, *Khordad* et *Amordad* à sa gauche: «Le genre joue un rôle dans la création et les *Amshaspands* ne font pas exception en ce qui concerne la masculinité et la féminité. Ormuzd les a créés en deux groupes masculin et féminin. Il a d'abord créé les masculins et les a mis à droite, après il a créé les féminins et les a placés à gauche.» (Khodaï, 2011: 45-46)

Dans la mythologie persane, le premier couple humain est composé de deux êtres: un masculin, appelé *Machi* et un féminin appelé *Machianeh.* Ils sont nés comme tous êtres humains d'un être masculin et un être féminin soit Kioumars, symbole d'un être humain parfait, le premier Homme, et Sepandarmaz, qui est la mère de Kioumars et joue le rôle de sa femme dans ce contexte. (Fazilat, 2002: 144) A l'instar des *Amchapasands* qui sont placés selon leur sexe, les masculins à droite et les féminins à gauche, *Machi* qui est masculin se range à droite et *Machianeh* qui est féminin, à gauche: «Je recrée [...] les os de Kioumars et je crée les conjoints *Machi* et *Machianeh* à droite et à gauche» (Rached Mohassel, 2006: 93).

Dans la mythologie persane, non seulement les êtres humains sont désignés et placés à droite et à gauche, mais les dieux d'un degré inférieur aussi suivent ce même principe de placement. Il s'agit notamment du dieu *Rachn* qui est un dieu masculin se plaçant à droite de *Mehr* (un être divin) et *Tchista* qui est une déesse se plaçant à sa gauche: «à sa droite, le plus juste Rachn court, celui qui est le meilleur défenseur et à sa gauche la bienfaisante Tchista [...]» (Pourvadoud, 1998: 493).



Ahuramazda à cheval, *Ahriman* sous le poids de cheval d'*Ahuramazda*

Non seulement la masculinité et la féminité, mais aussi le statut des dieux de rang inférieur étaient décisifs concernant leur placement vis-à-vis d'un dieu supérieur. Ainsi *Sorouche*, qui jouit d'un statut supérieur, se place à droite de *Mehr*, et *Rachn* qui, comme nous l'avons vu *supra*, se plaçait à droite de *Mehr*, change de place et se trouve à gauche de *Mehr* quand il est en présence de *Sorouche*, mieux classé dans la hiérarchie divine: «à sa droite, le saint *Sorouche* bienfaisant l'accompagne et à sa gauche, le vénérable *Rachn* de grande taille l'accompagne» (Pourvadoud, 1998: 479 cité par Khodaï, 2011: 59).

Nous lisons concernant l'une des croyances des zoroastriens au sujet de la

49

vie des âmes des bienfaisants: «Nous faisons l'éloge des bons *fravachis* puissants des saints qui combattent à droite du roi commandant s'il suit la droiture, si les *fravachis* puissants des saints ne sont pas fâchés contre lui et ne sont pas gênés et sont contents de lui.» (Pourvadoud, 1998: 419). Les *fravachis* étant les anges gardiens qui sont, selon la mythologie des zoroastriens, censés porter leur soutien au roi en le suivant dans son combat par leur présence à son côté droit, et ceci à condition que le roi ne les ait pas gênés et qu'ils soient contents de lui. Ils choisissent donc le côté droit qui est privilégié pour lui venir en aide. Nous remarquons alors le lien du côté droit avec les êtres surnaturels sacrés qui ont bien évidemment un statut positif et sont loin du caractère néfaste que représente le côté gauche.

Dans la cour royale des monarchies iraniennes anciennes sassanide et achéménide, le clergé zoroastrien se plaçait à la droite du monarque: «Les militaires qui assurent la défense des frontières de ce pays se trouvent après les clergés et se placent à gauche du roi. Non seulement les religieux et les *mobed* (ou *mobad,* clergé zoroastrien) étaient à droite, mais aussi les *Assorns* (religieux de haut degré), et les princes aussi se plaçaient à droite du roi. Comme à l'époque d'Artaxerxès aussi, les élites se divisaient en trois catégories, dont la première comprenait les princes et les *Assorns* s'asseyaient à droite» (Christensen, 2004: 373). Nous remarquons l'importance du clergé par rapport aux militaires, qui amène le roi à placer le premier groupe à droite et le deuxième à gauche. Comme nous l'avons vu concernant les dieux, le fait de placer un groupe à gauche traduit uniquement un statut inférieur quant à celui qui se trouve à droite. Cet emplacement n'est pas pour autant néfaste et ne traduit pas un rejet de la part du pouvoir organisateur.

Suivant le fil de la relation du concept de supériorité/infériorité d'avec l'opposition droite/gauche, basé essentiellement sur la mythologie et les récits épiques persans, nous trouvons ces vers dans *Le livre des rois* de Ferdowsi,:

نشسته بر شاه بر دست راست
تو گویی زبان و دل پادشاست

[Manoutchehr] Assis à la droite du Roi,

Tu aurais dit qu'il en était le cœur et la langue]

به پیش اندرون قارن رزم زن
به دست چپش سرو شاه یمن

Et devant lui son fils brave dans le combat; son nom est Karen le vaillant; c'est un chef infatigable, un destructeur des armées.

Et [à sa gauche] Serv, le chef du Yémen[1]

Nous constatons que, chez Ferdowsi, la personne qui est assise à la droite du roi est considérée comme étant «le cœur et la langue du roi»: il s'agit du fils (Manoutchehr) du roi (Fereydoun) qui est placé à sa droite. Il est évident que le prince héritier ayant le statut le plus haut placé dans une cour royale dispose d'un emplacement privilégié aux côtés du roi soit à sa droite, alors qu'à gauche du souverain se trouve Serv, le chef de Yémen. Bien que gouverneur d'une des régions du vaste territoire de l'empire Perse, Serv est bien évidemment d'un statut inférieur à celui du prince héritier; il se trouve de ce fait à la gauche du roi.

Dans les textes sacrés du manichéisme, religion proposée par Mani en Perse du IIIe siècle, l'évocation du côté droit comme étant le côté privilégié est à souligner: «Maintenant regardez là-haut,

le fils d'Adam quand il est assis à droite de Dieu, quand il vient [assis] sur les nuages du ciel» (Vameghi, 1999: 222). Cette évocation du côté droit de Dieu ainsi que la place dédiée à la position du fils d'Adam se rapproche de la même idée exprimée dans la Bible où nous lisons: «le Seigneur Jésus fut enlevé au ciel et s'assit à la droite de Dieu.» (*Marc*, 16-19) Il en va de même dans la tradition islamique où les *hadiths* recommandent de porter une bague ornée d'une pierre précieuse à la main droite. Or, dans la prose de Saadi, nous lisons un passage concernant Djamchid, grand souverain perse ayant régné il y a quelque 3000 ans:

اول کسی که علم بر جامه کرد و انگشتری در دست جمشید بود. گفتندش چرا همه زینت بچپ دادی و فضیلت راست راست. گفت: راست را زینت راستی تمامست

«La première personne qui s'est appropriée la science tel un vêtement et a mis une bague était Djamchid. On lui a demandé: pourquoi as-tu attribué les beautés à la gauche alors que les vertus siéent à la droite? Il a dit: La droiture de la droite lui suffit comme sa beauté.»

(Saadi, *Golestân*, [Le jardin des roses], huitième livre, «Coutumes pour [bien] parler», sentence 98)

Ce passage révèle le caractère positif que représentait le côté droit pour un monarque iranien vivant bien avant la venue de l'Islam et qui considérait la droiture de la main droite comme une beauté que la gauche n'atteindrait qu'en s'embellissant ne serait-ce que par une bague.

1.2. Dualité droite-gauche dans la religion musulmane

Après avoir étudié la présence du couple droite-gauche dans les religions de la Perse antique, nous nous intéresserons dans cette étape aux occurrences des mots/concepts de droite et gauche dans le Coran, texte sacré des musulmans et de la majorité des Iraniens. Dans le Coran, les bienfaisants (les élus) sont traités comme des *gens de droite*. Avec neuf occurrences réparties en sept versets, à l'instar de:

«Toute âme est l'otage de ce qu'elle a acquis. (74: 38) Sauf les gens de la droite (les élus) (74: 39): dans des Jardins, ils s'interrogeront (74: 40) au sujet des criminels: (74: 41) Qu'est-ce qui vous a acheminés à Saqar? (74: 42)»

Une autre valeur sémantique véhiculée par le mot *droite* est celle de la force de la volonté divine:

«Ils n'ont pas estimé Allah comme Il devrait l'être alors qu'au Jour de la Résurrection, Il fera de la terre entière une poignée, et les cieux seront pliés dans sa [main] droite. Gloire à Lui! Il est au-dessus de ce qu'ils Lui associent. (39: 67)»

Dans les textes sacrés du manichéisme, religion proposée par Mani en Perse du IIIe siècle, l'évocation du côté droit comme étant le côté privilégié est à souligner: «Maintenant regardez là-haut, le fils d'Adam quand il est assis à droite de Dieu, quand il vient [assis] sur les nuages du ciel»

Quant aux occurrences du mot *gauche,* nous trouvons des occurrences comme:

«[...] alors que ceux qui ne croient pas en Nos versets sont les gens de la gauche. (90: 19) Le Feu se refermera sur eux. (90: 20)»

Il s'agit ici de reconnaître la malédiction et les peines envers les malfaisants, opposés à des bienfaisants, exprimés dans le verset ci-dessus.

Dans le Coran, nous avons repéré des occurrences faisant preuve de l'opposition des mots/concepts de droite et gauche exprimant le Bien et le Mal.

«Et les gens de la droite; que sont les gens de la droite? (56:27) [Ils seront parmi]: des jujubiers sans épines, (56:28) et parmi des bananiers aux régimes bien fournis, (56:29) dans une ombre étendue (56:30) [près] d'une eau coulant continuellement, (56:31) et des fruits abondants (56:32) ni interrompus ni défendus, (56:33) sur des lits surélevés, (56:34) [...]

Et les gens de la gauche; que sont les gens de la gauche? (56:41) ils seront au milieu d'un souffle brûlant et d'une eau bouillante, (56:42) à l'ombre d'une fumée noire (56:43) ni fraîche, ni douce. (56:44) Ils vivaient auparavant dans le luxe. (56:45) Ils persistaient dans le grand péché [le polythéisme] (56:46) et disaient: "Quand nous mourrons et serons poussière et ossements, serons-nous ressuscités? (56:47) ainsi que nos anciens ancêtres?»

﴿٢٠﴾ وَلَحْمِ طَيْرٍ مِّمَّا يَشْتَهُونَ ﴿٢١﴾ وَحُورٌ عِينٌ ﴿٢٢﴾ كَأَمْثَٰلِ ٱللُّؤْلُؤِ
ٱلْمَكْنُونِ ﴿٢٣﴾ جَزَآءًۢ بِمَا كَانُوا۟ يَعْمَلُونَ ﴿٢٤﴾ لَا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا وَلَا
تَأْثِيمًا ﴿٢٥﴾ إِلَّا قِيلًا سَلَٰمًا سَلَٰمًا ﴿٢٦﴾ **وَأَصْحَٰبُ ٱلْيَمِينِ مَآ أَصْحَٰبُ**
ٱلْيَمِينِ ﴿٢٧﴾ فِى سِدْرٍ مَّخْضُودٍ ﴿٢٨﴾ وَطَلْحٍ مَّنضُودٍ ﴿٢٩﴾ وَظِلٍّ مَّمْدُودٍ
﴿٣٠﴾ وَمَآءٍ مَّسْكُوبٍ ﴿٣١﴾ وَفَٰكِهَةٍ كَثِيرَةٍ ﴿٣٢﴾ لَّا مَقْطُوعَةٍ وَلَا
مَمْنُوعَةٍ ﴿٣٣﴾ وَفُرُشٍ مَّرْفُوعَةٍ ﴿٣٤﴾ إِنَّآ أَنشَأْنَٰهُنَّ إِنشَآءً ﴿٣٥﴾ فَجَعَلْنَٰهُنَّ
أَبْكَارًا ﴿٣٦﴾ عُرُبًا أَتْرَابًا ﴿٣٧﴾ **لِّأَصْحَٰبِ ٱلْيَمِينِ** ﴿٣٨﴾ ثُلَّةٌ مِّنَ
ٱلْأَوَّلِينَ ﴿٣٩﴾ وَثُلَّةٌ مِّنَ ٱلْءَاخِرِينَ ﴿٤٠﴾ **وَأَصْحَٰبُ ٱلشِّمَالِ مَآ أَصْحَٰبُ**
ٱلشِّمَالِ ﴿٤١﴾ فِى سَمُومٍ وَحَمِيمٍ ﴿٤٢﴾ وَظِلٍّ مِّن يَحْمُومٍ ﴿٤٣﴾ لَّا بَارِدٍ
وَلَا كَرِيمٍ ﴿٤٤﴾ إِنَّهُمْ كَانُوا۟ قَبْلَ ذَٰلِكَ مُتْرَفِينَ ﴿٤٥﴾ وَكَانُوا۟ يُصِرُّونَ
عَلَى ٱلْحِنثِ ٱلْعَظِيمِ ﴿٤٦﴾ وَكَانُوا۟ يَقُولُونَ أَئِذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَابًا
وَعِظَٰمًا أَءِنَّا لَمَبْعُوثُونَ ﴿٤٧﴾ أَوَءَابَآؤُنَا ٱلْأَوَّلُونَ ﴿٤٨﴾ قُلْ إِنَّ
ٱلْأَوَّلِينَ وَٱلْءَاخِرِينَ ﴿٤٩﴾ لَمَجْمُوعُونَ إِلَىٰ مِيقَٰتِ يَوْمٍ مَّعْلُومٍ ﴿٥٠﴾

Dans le Coran, nous avons repéré des occurrences faisant preuve de l'opposition des mots/concepts de droite et gauche exprimant le Bien et le Mal; Sourate *Al-Waqia* (L'Evénement), 56e sourate du Coran.

Ces deux recueils de versets expriment l'opposition entre les bienfaisants et les malfaisants se trouvant respectivement du côté droit et gauche. Nous remarquons ainsi que cette dualité est bien ancrée dans les textes religieux et, par conséquent, trouve également sa place dans les cultures. L'un des aspects de la culture étant la littérature, nous allons nous interroger sur l'image de ce couple dans la littérature persane dans un corpus dont nous allons préciser les traits.

2. راست (/râst/) (droite) et □□چپ (/tchap/) (gauche) dans la littérature persane

Dans l'étude des occurrences des mots/concepts de droite et gauche (pour leurs équivalents persans), nous avons dû choisir un corpus nous fournissant les occurrences représentatives de notre problématique qui relève de l'examen de l'une des dualités de la vie humaine. Nous avons eu recours à des moyens de recherches automatisées à savoir le site Ganjoor[2] qui a recueilli la grande majorité des œuvres de la littérature persane classique notamment la poésie persane. Nous avons alors fait le choix de ce corpus

et avons procédé à une recherche sur ce site en introduisant les équivalents des termes «droite» et «gauche» soient respectivement راست (/râst/) et چپ□□ (/tchap/). Notre recherche a donné les résultats que nous allons analyser dans les passages qui suivent.

3.1. Choix des poèmes

Dans l'examen des œuvres de la littérature persane à la quête du couple «droite» راست (/râst/) et «gauche» چپ □□(/tchap/), nous avons découvert des figures faisant partie de grands poètes et littéraires classiques et que nous avons choisies du fait des exemples significatifs de leurs œuvres concernant cette dualité. Le critère du choix des œuvres des poètes se base donc sur la simple pertinence des occurrences trouvées dans leur poésie.

Nous avons étudié également l'œuvre des poètes contemporains afin de repérer les occurrences ayant trait avec notre sujet, mais nous n'avons trouvé que des occurrences concernant l'idée de l'emplacement dans l'espace ou celle de la totalité de l'espace quand il s'agit de la cooccurrence droite-gauche. En effet, dans la poésie contemporaine, les auteurs ont de moins en moins recours à l'idée de l'opposition droite-gauche ou de privilégier un côté sur l'autre. Or, le public iranien continue à lire et à consulter les œuvres classiques beaucoup plus que celles qui sont contemporaines, ce qui fait que, de par l'usage des mots en question par les poètes et littéraires classiques iraniens, l'association de ces termes à certaines idées que nous verrons reste d'actualité.

3.2. Résultats de la recherche et discussions:

À la recherche des mots en question dans les œuvres classiques, nous avons repéré maintes occurrences ayant trait à l'idée de *partout, de tous côtés* souvent exprimée par *de droite et de gauche/ à droite et à gauche*. Ces occurrences, ainsi que celles qui expriment tout simplement l'emplacement dans l'espace, ne sont d'aucun intérêt pour nous car nous nous sommes intéressés à celles qui présentent différentes connotations et idées associées aux concepts que l'opposition de ces mots véhicule. Dans cette entreprise, nous avons remarqué un ensemble bien représentatif des couplets rimés de Jalal-ud-din Rûmi, Molavi, dans son recueil de poésies *Masnavi*, ouvrage écrit en persan au XIIIe siècle:

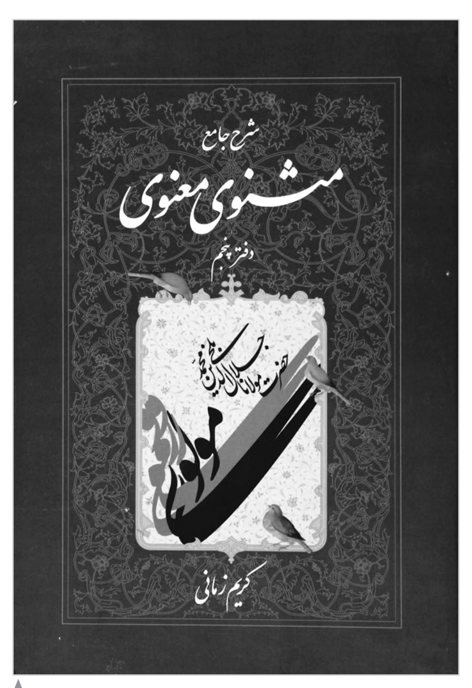
گفت درویشی به درویشی که تو
چون بدیدی حضرت حق را بگو
Un dervich e a dit à l'autre
Dis-moi comment tu as trouvé Sa Majesté Divine

گفت بی چون دیدم اما بهر قال
بازگویم مختصر آن را مثال
Il a dit: je L'ai trouvé Unique mais pour te dire
Je le raconte brièvement

دیدمش سوی چپ او آذری
سوی دست راست جوی کوثری
J'ai vu un feu à sa gauche
Et un ruisseau paradisiaque à sa droite

سوی چپش بس جهان سوز آتشی
سوی دست راستش جوی خوشی
À sa gauche un feu brûlant
À sa droite un beau ruisseau

سوی آن آتش گروهی برده دست
بهر آن کوثر گروهی شاد و مست
Dans ce feu, un groupe de déprimés
Dans ce paradis un groupe de joyeux et d'ivres



Couverture de *Masnavi* de Rûmi (Mowlânâ), cinquième livre

لیک لعب بازگونه بود سخت
پیش پای هر شقی و نیکبخت
Mais le jeu était fort difficile
Pour tout malheureux ou heureux

هر که در آتش همی رفت و شرر
از میان آب بر می کرد سر
Celui qui se rendait dans le feu
Sortait au milieu de l'eau

هر که سوی آب می رفت از میان
او در آتش می شد در زمان
Celui qui se rendait dans de l'eau
Se trouvait au feu tout de suite

هر که سوی راست شد و آب زلال
سر ز آتش بر زد از سوی شمال
Celui qui s'est rendu vers la droite et l'eau claire
A sorti sa tête dans le feu vers la gauche

وانک شد سوی شمال آتشین
سر برون می کرد از سوی یمین
Et celui qui s'est rendu à la gauche enflammée
Sortait sa tête du côté droit

(Rûmi , *Masnavi*, ~1260, cinquième livre, partie 21)

Dans ces vers, nous remarquons que les mots راست (/râst/) (droite) et چپ (/tchap/) (gauche) véhiculent des concepts religieux. Les deux derviches parlent de Dieu et l'un d'entre eux raconte comment il a trouvé Dieu dans sa quête mythique de la connaissance.

Le poète Rûmi associe donc, par la bouche d'un derviche, les idées du paradis et de l'enfer respectivement aux mots راست (/râst/) (droite) et چپ (/tchap/) (gauche) en se servant aussi de leurs équivalents arabes. Il place en conséquence au côté gauche «un feu enflammé» et au côté droit «un beau ruisseau». À droite et donc du côté du paradis (comme montré *supra* dans les versets du Coran), les gens sont ivres de joie tandis que le groupe de gens se trouvant à gauche, et donc du côté de l'enfer (toujours comme les enseignements du Coran l'indiquent), est triste de son destin. Dans les vers suivants se pose clairement la question de la Justice divine, question de philosophie religieuse et des principes de chiisme. Rûmi explique que les heureux et bienfaisants se trouvant à droite, se placent dans le feu du monde d'ici-bas et les plus malheureux qui n'ont que le feu infernal comme destin se trouvent dans de l'eau, donc dans de bonnes conditions dans ce monde. En nous intéressant au titre explicatif de cette partie, nous comprenons bien le sens des vers: *«Concernant celui qui considère la grâce pour tout le monde et la colère pour tout le monde; tout le monde s'écarte de sa colère et s'accroche à sa grâce,*

mais Sa Majesté Divine a caché les colères dans ses grâces et ses grâces dans sa colère, c'était la ruse [moyen, solution] de Dieu pour que les gens de savoir qui distingue, se séparent de ceux qui ne voient que le présent et l'apparence.» (Rûmi, *Masnavi*, ~1260, cinquième livre, partie 21)

Selon ce passage, dissimulées derrière l'apparence des faits et situations, d'importantes raisons sont à l'origine des épreuves divines. Dans tous les cas, le poète s'est habilement servi des mots راست (/râst/) (droite) et چپ (/tchap/) (gauche) afin d'exprimer ce principe de dualité qui associe ces termes aux valeurs positive et négative.

3.2.1. Œil droit, œil gauche

Dans les deux ensembles de vers suivants, les poètes parlent des yeux en mentionnant les côtés droit et gauche. Leur interprétation des mouvements de l'œil gauche est à souligner:

Divan de Shams (sonnet 21) chez Jalal-ud-din Rûmi (Molavi)

چو چشم چپ همی پرد نشان شادی دل دان
چو چشم دل همی پرد عجب آن چه نشان باشد

Quand [la paupière de] l'œil gauche tremble, sache que c'est le signe de joie
Quand c'est [la paupière de] l'œil [du côté] de cœur qui tremble, quel signe cela peut être?

Et chez Ovhadi Maragheï (1271-1338), dans son recueil *Djamé-djam*, nous lisons:

جستن چشم راست از شادی
خبرت گوید و ز آزادی

Quand l'œil droit bouge, c'est le signe de la joie
Il te prévient de la liberté

جستن چشم چپ نشان جفا
یا سخنهای دشمنان ز قفا

Quand l'œil gauche bouge, c'est le signe de méchanceté
Ou bien les médisances des ennemis en cachette

(Ovhadi Maragheï, *Djam-e djam, 1333*)

En comparant ces deux ensembles de vers, nous remarquons un contraste entre les idées ayant trait au côté gauche chez les deux poètes: Rûmi associe l'œil gauche au côté du cœur et de l'amour, et interprète le mouvement de l'œil gauche comme signe de joie. Ce qui provient du cœur a trait aux sentiments et selon le poète, il faudrait attendre des événements heureux et joyeux à la suite de ce signe de l'œil gauche. En revanche, Ovhadi Maragheï revient à l'idée classique de l'opposition droite-gauche des textes zoroastriens et coraniques dans la tradition et la culture persanes, en associant les idées de joie et de liberté au côté droit,

Rûmi associe l'œil gauche au côté du cœur et de l'amour, et interprète le mouvement de l'œil gauche comme signe de joie. Ce qui provient du cœur a trait aux sentiments et selon le poète, il faudrait attendre des événements heureux et joyeux à la suite de ce signe de l'œil gauche. En revanche, Ovhadi Maragheï revient à l'idée classique de l'opposition droite-gauche des textes zoroastriens et coraniques dans la tradition et la culture persanes, en associant les idées de joie et de liberté au côté droit,
et celle de la méchanceté et de médisance au côté gauche.

et celle de la méchanceté et de médisance au côté gauche qui relève d'un caractère néfaste et négatif. L'œil gauche, est associé à deux idées opposées par deux poètes différents, ce qui fait preuve de l'importance de l'aspect par lequel les poètes traitent ledit phénomène. D'ailleurs, nous avons vu *supra* que le même poète Rûmi a associé le côté gauche à l'idée de l'enfer, des flammes, des peines et de la colère divine. Ici en parlant du cœur, il privilégie le côté gauche, ce qui est à l'encontre de ses propres vers précédemment cités.

Pour rester dans le domaine de l'œil, nous nous intéressons à l'œuvre de Saadi (1210-1291 ou 1292) où nous avons identifié le vers suivant:

چشم چپ خویشتن بر آرم
تا چشم نبیندت بجز راست

Je ferme mon œil gauche
Pour que seul mon œil droit te voie

(Saadi, *Divan-e achaar* [Recueil de poèmes], ~ 1260, sonnet 44)

Dans le premier vers, nous constatons que le poète évite de regarder l'être bien-aimé de l'œil gauche en le fermant, et laisse ainsi son œil droit le voir. Ceci s'explique par le fait que l'expression «regarder de l'œil gauche» en persan se traduit par «regarder de travers», étant donné le caractère néfaste qui est associé classiquement au côté gauche. En revanche, le côté droit est, vu son caractère positif, privilégié et il est permis à l'œil droit de voir l'être bien aimé.

3.2.2. Droite et gauche dans l'espace

Chez Farrokhi Sistani (mort en 1037) poète de la cour des Ghaznavides, qui raconte un déplacement du Sultan Mahmoud Ghaznavi pendant lequel il se trouve à un point où il doit choisir la direction, nous retrouvons l'opposition droite-gauche dans une partie de cette *qasida* (ode):

چنان نمود ملک را که زه دست چیست
برفت سوی چپ و گفت هر چه باداباد

Il a semblé au roi que le chemin était à gauche
Il est allé à gauche et s'est dit que quoi qu'il arrive il sera bienvenu

در این تفکر مقدار یک دو میل براند
ز رفته باز پشیمان شد و فرو استاد

Et dans cette pensée, il a fait un ou deux milles
Quand il s'est repenti et s'est arrêté

ز دست راست یکی روشن پدید آمد
چنانکه هرکس از آن روشنی نشانی داد

Une certaine lumière est apparue du côté droit
Au point que tout le monde s'apercevait de cette lumière

(Farrokhi Sistani, *Qassayed*, s.d., sur le retour de Sultan Mahmoud de la conquête de Soumenâte)

Dans ce récit, nous constatons que le Sultan choisit le côté gauche pour continuer son chemin alors qu'il n'en était pas sûr et qu'il lui a juste «semblé» que c'était la bonne voie; il a même suivi ce chemin pendant un ou deux milles, mais soudainement, se rendant compte du mauvais choix qu'il a fait, il s'arrête et regrette d'avoir choisi cette direction: la gauche. Et c'est à ce moment-là qu'une lumière provenant du côté droit lui indique le bon chemin; une lumière qui attire tout le monde. Ces vers, quelque anecdotiques qu'ils soient, font preuve du privilège du côté droit face au côté gauche. Pour le Sultan, le choix du côté gauche l'a amené au regret et c'est le

côté droit qui, de par la lumière qu'il projette, lui montre la bonne voie à suivre pour arriver à sa destination.

3.2.3. Main droite, main gauche

En nous intéressant au recueil de poèmes de Nasser Khossro (1004-1074), une partie de l'une de ses *qasidas* (odes) attire notre attention là où il évoque la temporalité de la vie humaine et les «jeux du monde ici-bas»:

جهان اگر شکر آرد به دست چپ سوی تو
به دست راست درون، بی گمان تبر دارد
Si le monde t'apporte du sucre par la main gauche
Il a certainement une hache cachée dans la main droite

درخت خرما صد خار زشت دارد و خشک
اگر دو شنگله خرمای خوب و تر دارد
Le palmier a une centaine d'épines sèches et laides
S'il y a deux grappes de dattes bonnes et fraîches

(Nasser Khossro*, Qassayed*, s.d., qassideh 45)

Le premier vers nous indique l'usage des mots راست (/râst/) (droite) et چپ (/tchap/) (gauche) chez Nasser Khossro. Ainsi, dans le premier hémistiche, nous remarquons que la main gauche du monde, qui est d'ailleurs personnifié, apporte du sucre qui, de par son goût agréable, est le symbole de la *joie* et de la *vie confortable*. Dans le deuxième hémistiche, le poète confie une hache à la main droite du monde; celle-ci étant le symbole de *couper* soit le bonheur, soit la vie même dans la culture persane. Dans le deuxième vers, nous constatons que le poète nous parle du palmier en expliquant que dans ce dernier, les bonnes dattes fraîches sont accompagnées de nombreuses épines. En faisant le parallèle avec le premier vers, nous pouvons faire le lien entre le monde et le palmier, ensuite le sucre, donc la joie du monde et les dattes fraîches, puis entre les peines subies par la hache tenue de la main droite, soit les mauvaises situations de la vie et les épines du palmier.

Pour le Sultan, le choix du côté gauche l'a amené au regret et c'est le côté droit qui, de par la lumière qu'il projette, lui montre la bonne voie à suivre pour arriver à sa destination.

Le premier vers renferme alors une contradiction dans les idées présentées généralement par le couple droite/gauche. Pourtant, il semble que le poète ait associé la main gauche au sucre et à l'idée de bonheur et la main droite à la hache par souci des exigences poétiques, ou voulait tout simplement évoquer deux aspects différents du monde. Une recherche rapide dans l'œuvre de Nasser Khosro, nous a fait découvrir le vers suivant:

مرا خبر نه از انک اسن جهلن مرد فریب
به دست راست شکر دارد و به چپ حنظل
Je ne suis pas au courant que ce monde qui fascine l'homme
Ait du sucre dans la main droite et de l'amertume dans la main gauche

(Nasser Khossro*, Qassayed*, s.d., qassideh 141)

Nous constatons donc que la même idée (bonheur et malheur présentés par les mains du monde) est exprimée de manière inverse; cette fois, c'est la main droite qui présente du sucre et la main

gauche de l'amertume, qui sont respectivement les symboles de la joie et de la peine de la vie. Et en guise d'exemple saillant, nous nous intéresserons au vers suivant extrait de l'œuvre de Nasser Khosro même où nous retrouvons l'idée classique de la gauche comme un concept négatif:

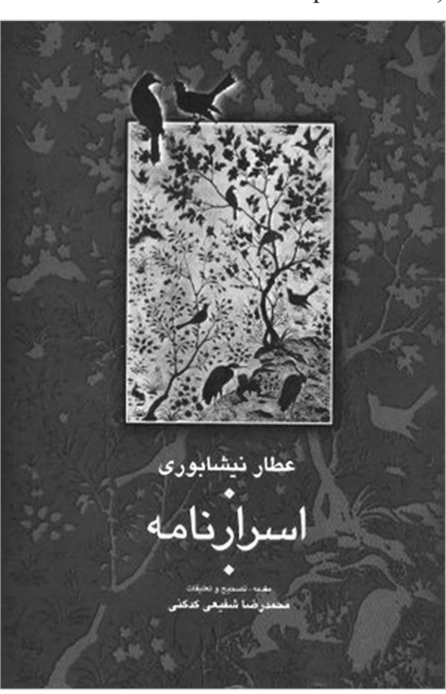
کارهای چپ به بلایه مکن
که به دست چپت دهند کتاب

Ne fais pas méchamment d'affaires gauches (louches)
Sinon on confiera le bilan de tes actions à la main gauche

تخم اگر جو بود جو آرد بر
بچه سنجاب زاید از سنجاب

Si l'on cultive la graine d'orge, l'orge sortira
Le petit écureuil est né d'un écureuil

(Nasser Khossro, *Qassayed*, s. d., qassideh 17)



Couverture de *Asrar-Nameh* (Livre des Secrets) d'Attar

Le premier vers parle de l'idée exprimée dans le Coran selon laquelle, comme nous l'avons vu, le bilan des affaires et actions louches est confié à la main gauche au Jugement dernier et le deuxième vers le présente comme un principe naturel selon lequel dans la nature aussi l'origine d'un être se trouve dans un être de même essence: l'orge provient de la graine d'orge, et le petit écureuil provient de l'écureuil.

Chez Attar (1145/46-1221), dans son œuvre Asrar-Nameh (Livre des Secrets), nous lisons ainsi con-cernant une autre croyance provenant de la religion:

نبینی نشنوی هم چون کر و کور
از آن انگیزی این چندین شر و شور

Tu ne vois pas, tu n'entends pas comme un aveugle et un sourd
C'est pour cela que tu fais de tels maux

رقیب دست چپ را مانده شد دست
ز بس کردار تو بنوشت پیوست

L'agent de la main gauche a mal à la main
Tellement il a noté tes comportements

رقیب دست راست آزاد از تو
قلم بر کاغذی ننهاد از تو

L'agent de la main droite a tout le confort
Il n'a pas mis de crayon sur papier

(Attar, *Asrar-Nameh* [Livre des Secrets], s. d., partie 10)

Les vers ci-dessus expriment la croyance coranique selon laquelle chaque être humain est suivi, quant à ses comportements, par deux anges-agents placés sur les épaules droite et gauche. L'agent du côté droit est chargé d'enregistrer les actions et comportements de bon aloi et celui du côté gauche se charge de préparer le bilan des actions

provenant des mauvaises intentions. Dans ces vers, Attar critique une personne qui, de par ses actions non-appréciées, fait souffrir l'agent du côté gauche, tant et si bien que celui-ci est obligé de prendre note de ses actions louches, alors que l'agent du côté droit de cette personne n'a pratiquement plus de responsabilité et n'a même pas noté d'actions réalisées sur la base d'une bonne intention. Cette croyance tire son origine d'un verset coranique:

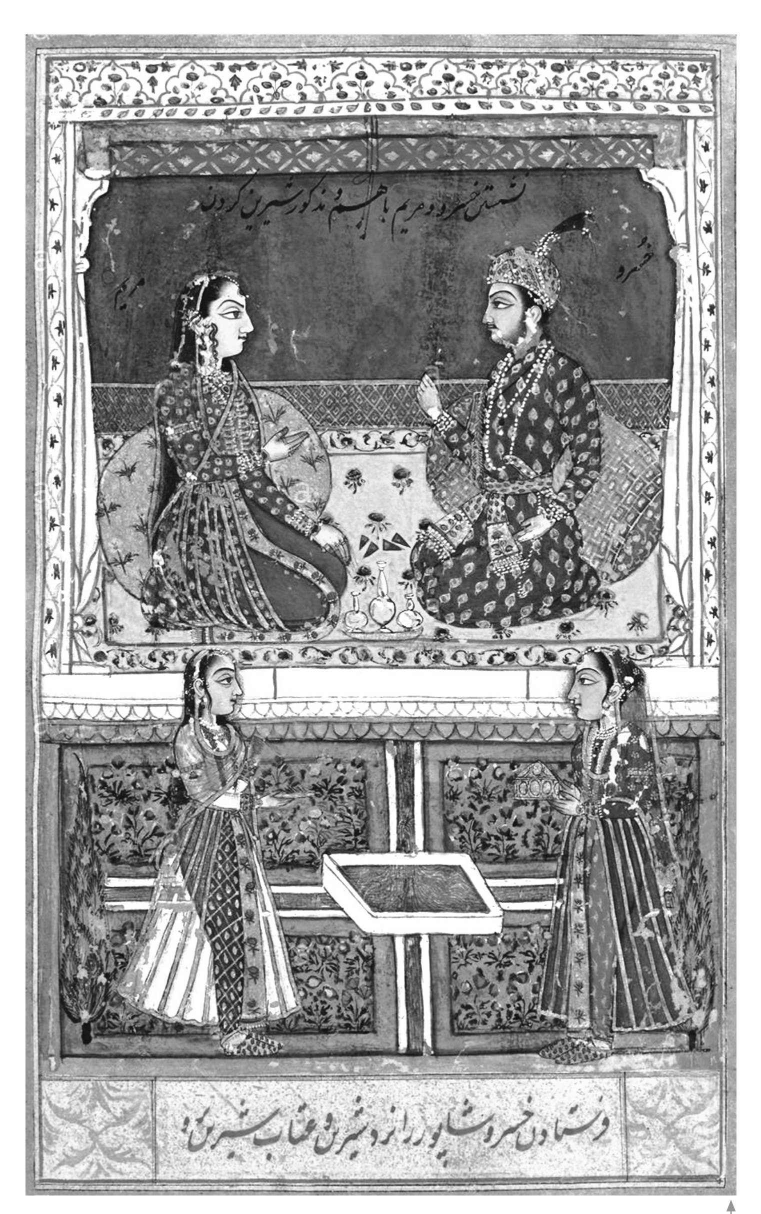
"En effet, deux anges se tiennent l'un à droite et l'autre à gauche de l'homme pour enregis-trer tous ses faits et gestes." (Coran, 50:17)

Ces vers montrent en effet une tendance chez les poètes iraniens. Ces derniers se servaient des con-cepts et idées exprimés dans le Coran pour mieux présenter leurs propres idées, et s'en servaient en tant que témoins de ce qu'ils voulaient dire. Ce processus était d'ailleurs réciproque: les idées du Coran ont enrichi les œuvres de ces poètes, tandis que ces derniers ont contribué aussi à faire connaître les idées exprimées dans le Coran à un public qui ne maîtrisait pas la lecture et ne connaissait pas forcément l'arabe ou ne disposait pas de traduction persane pour le comprendre.

3.2.5. Droite/gauche, homme/femme

Chez Nezami Gandjavi (1141-1209), nous lisons dans un récit d'amour concernant Khossro et Shirin une évocation de l'association du côté gauche à la femme. Dans les vers en question, Khossro essaie d'exalter sa bien-aimée Shirin chez Maryam et cette dernière essaie ainsi de le détourner de l'amour qu'il éprouve pour Shirin:

بسی کردند مردان چاره سازی
ندیدند از یکی زن راست بازی



Khosrow avec Maryam, Une version abrégée de *Khossro va Chirine* par Nezâmi Gandjavi, 1726, Style moghol.

Les hommes ont beaucoup essayé de trouver une solution
Mais ils n'ont trouvé de droiture chez aucune femme

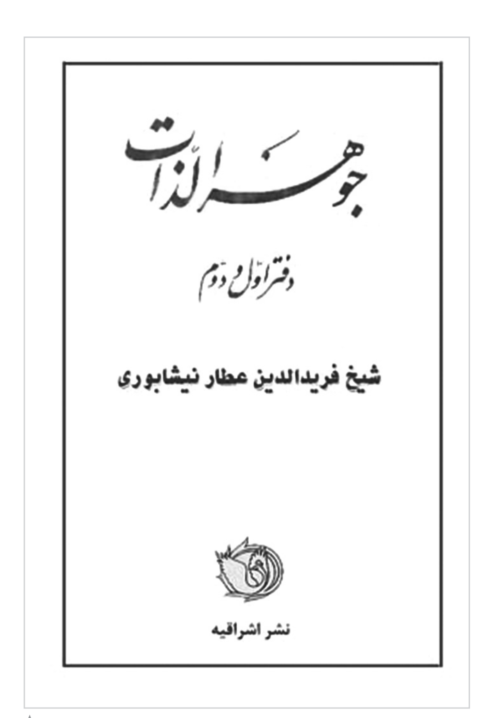
زن از پهلوی چپ گویند برخاست
مجوی از جانب چپ جانب راست

On dit que la femme est née du côté gauche

Ne cherche pas de chemin droit du côté gauche

(Nezâmi Gandjavi, *Khossro va Chirine*, ~ 1175)

Le premier vers commence à parler de la femme en expliquant que les hommes n'ont pas trouvé de caractère droit et juste exprimé par la droiture chez la femme. Le deuxième vers fait référence à une croyance populaire selon laquelle "la femme est née du côté gauche". Le deuxième hémistiche de-mande de ne pas aller à la quête du chemin droit auprès du côté gauche, car vu les explications con-cernant la femme, c'est une tâche vaine. Ladite croyance concernant l'origine de la femme et sa rela-tion au côté gauche est évoquée par un récit anecdotique chez Attar (1145/46-1221) dans son ouvrage *Djohar-ozzat* (L'essence de soi), premier livre:



Couverture de *Djohar-ozzat* (L'essence de soi) d'Attar

خطابی کرد حق در سوی جبرئیل
که هان از پهلوی چپ زود تبدیل

Dieu s'est adressé à Gabriel
Fais promptement du côté gauche

کنی آدم در اینجا آشکارا
که تا بیند حقیقت صنع ما را

Un être humain et fais-le apparaître ici
Pour qu'il voie la vérité de notre fabrique

ز پهلوی چپ آدم عیا ن شد
نمود جزو و کل دیگر نهان شد

[Ève] est apparue du côté gauche d'Adam
Et cette partie a fait disparaître le tout [de par sa beauté]

چو جبرئیل اندر آن بد در نظاره
یکی صورت دگر شد آشکاره

Quand Gabriel le regardait
Un autre visage est soudainement apparu

عجائب صورتی در دیگر اسرار
ز پهلوی چپش آمد پدیدار

Un visage curieux plein de secrets
Est apparu de son côté gauche

(Attar, *Djohar-ozzat* (L'essence de soi), s. d. partie 45)

Ces vers sont cités à la suite du récit de la création de l'homme par Dieu. Au bout d'un moment, Adam, dont la demeure originelle est le paradis, ne se trouve plus intéressé à être seul dans tous les plaisirs et le bonheur mis à sa disposition et fait part à Dieu de sa solitude. Dieu, en lui expliquant qu'en s'adressant à son Créateur il n'est plus seul, s'apprête à montrer à Adam son pouvoir de fa-brique en créant une beauté exceptionnelle représentée par Ève. Ainsi,

comme nous le lisons dans ces vers, Dieu demande à Gabriel d'entreprendre la création d'un nouvel être humain par la matière du côté gauche d'Adam et ainsi, Gabriel témoigne l'apparition d'une beauté.

Dans les vers ci-dessus, nous avons identifié une croyance selon laquelle le côté gauche est associé au genre féminin de l'être humain. Chez Sanaï (1087-1130), qui est aussi un poète iranien, nous retrouvons la même idée dans son œuvre Hadiqatol-Haqiqa va Chariato-Tariqa (Le Jardin de la vérité et la loi de la bonne voie), où il exalte l'unicité de Dieu pour ensuite donner des exemples des rêves que l'homme fait et essaie d'interpréter. ? chaque phénomène et élément visionnés dans le rêve, il associe une interprétation destinée à être réalisée dans la vie. Nous lisons dans un vers ayant trait à cette idée:

دست باشد برادر و خواهر
آن چپ دختر و آن راست پسر

[Le fait de voir] la main est le symbole de frère et sœur
La main gauche pour la fille et la main droite pour le garçon

(Sanaï, *Hadiqatol-haqiqa va chariato-tariqa* [Le Jardin de la vérité et la loi de la bonne voie],1333, livre I)

Selon Sanaï, si dans un rêve l'on voit les mains, elles représentent les frères et les sœurs de la per-sonne rêvant, et le fait de voir la main gauche se traduit par la fille, soit la sœur de la personne; quant à la main droite, elle se traduit par le garçon, donc son frère. Cette croyance consistant à asso-cier le côté gauche au genre féminin se retrouve dans la culture persane, comme nous l'avons vu su-pra, et ce même avant la venue de l'islam.

Les passages ci-dessus nous ont renseigné au sujet des occurrences du couple droite-gauche qui est l'expression d'une dualité vivante de nos jours dans la sphère politique tant en Iran qu'en France; ce qui nous fait penser à une présence universelle du couple droite-gauche. La culture persane est, de par ses impacts zoroastriens et islamiques, pour sa part ouverte à cette dualité et l'un de ses représen-tants, la littérature, est un terrain fertile pour l'usage de ce couple. Nous avons remarqué que les éléments provenant de différentes composantes de la culture iranienne ont laissé des traces dans la littérature persane, et ont contribué à enrichir ce domaine notamment en parlant du binôme droite-gauche comme une opposition.

3. Conclusion

Les éléments de la culture persane que nous avons traités supra sont significatifs de la valeur véhicu-lée par le couple droite-gauche. Dans la littérature et la culture, nous rencontrons parfois des exemples représentant ce couple sous la forme d'une colocation, comme une

Ainsi la littérature persane qui est, comme nous l'avons signalé, très riche en valeurs sémantiques et spirituelles, montre encore une fois son apport en ce qui concerne la thématique particulière à l'opposition droite-gauche. Cette opposition, introduite en Iran pour son acception politique dès la Révolution Constitutionnelle au début du XXème siècle, est de nos jours un des acteurs de la scène politique iranienne comme dans beaucoup de pays dans le monde

expression englobant l'ensemble des coins d'un certain espace ne transmettant pas de valeur particulière. Dans d'autres cas,

Si le côté droit évoquait dans la culture persane, tout comme dans la culture chrétienne, le côté qui bénéficie d'une supériorité par rapport au côté gauche, cette supériorité n'est plus d'actualité dans le domaine politique; la situation s'inverserait même parfois lorsque les représentants de la droite politique ne suivent pas les exigences des valeurs républicaines et de liberté.

le couple en question présente une dualité opposant le Bien au Mal en proposant diverses scènes anecdotiques pour illustrer cette opposition. Certains autres cas font figure des occurrences qui con-sacrent le côté gauche à la femme selon une croyance populaire. Finalement, l'idée de la supériorité et de l'infériorité des êtres de même nature avec les dieux zoroastriens et dans les cours royales est visible. Dans cette vision, une hiérarchisation des valeurs est de mise; le côté droit ne dévalorise pas le côté gauche mais se trouve uniquement doté de valeurs supérieures.

Ainsi la littérature persane qui est, comme nous l'avons signalé, très riche en valeurs sémantiques et spirituelles, montre encore une fois son apport en ce qui concerne la thématique particulière à l'opposition droite-gauche. Cette opposition, introduite en Iran pour son acception politique dès la Révolution Constitutionnelle au début du XXème siècle, est de nos jours un des acteurs de la scène politique iranienne comme dans beaucoup de pays dans le monde - y compris certes en France qui en est l'inventeur. Ce calque sémantique a été bien accueilli en Iran pendant des décennies avant de se voir affaibli par des constructions lexicales provenant plus ou moins du discours révolutionnaire iranien (fondamentaliste ou principaliste vs réformateur). Il ne faut pas oublier que la scène politique a dégénéré la nature du couple droite-gauche en le mettant sur une ligne égalisant son statut. Les précurseurs en furent les révolutionnaires français à la fin du XVIIIe siècle. Si le côté droit évoquait dans la culture persane, tout comme dans la culture chrétienne, le côté qui bénéficie d'une supériori-té par rapport au côté gauche, cette supériorité n'est plus d'actualité dans le domaine politique; la situation s'inverserait même parfois lorsque les représentants de la droite politique ne suivent pas les exigences des valeurs républicaines et de liberté.

Le couple droite-gauche, mis à part les valeurs qu'il véhicule, reste ainsi un binôme animé et vivant qui continue à exister et à transmettre les messages qu'il porte de par une opposition qu'il tient de l'espace de vie de l'homme et de son corps. La littérature persane est un contexte qui s'en est servi en le présentant par les anecdotes en toute beauté par la plume des auteurs et poètes qui ont contribué pendant les siècles à enrichir le patrimoine mondial de l'humanité. ■

---

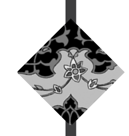
* Professeur assistant
Études françaises
Faculté des études mondiales
Université de Téhéran.
hadi.dolatabadi@ut.ac.ir
1. Traduit par Jules Mohl, 1838.
2. www.ganjoor.com

Bibliographie:
Bahar, M. (2001). *Bandhachan* [Bandhachan]. Téhéran: Tousse.
Barsley, M. (1979). *Left Handed People.* North Hollywood, CA: Willshire Book Co.
Christensen, A. (2004). *Nokhostin ensan, nokhostin chahryar* [Premier homme, premier roi] [J. Amouzgar & A. Tafazoli, Trad.] Téhéran: Tchechmeh.
Fabbro, F. (1994). Left and Right in the Bible from a Neuropsychological Perspective. *Brain and Cognition; 24*(2): 161-183.
Fazilat, F. (2002). *Ketab-e sevom-e dinkard* [Le troisième livre de Dinkard]. Téhéran: Farhangue-e Dehkhoda.
Hertz, R. (1928). *Sociologie religieuse et folklore* (éd. 1er). Paris: Les Presses universitaires de France.
Khodaï, M. (2011). *Mafhoom-e râst va tchap dar asâtir-e Irân* [Le Concept de droite et gauche dans les mythes iraniens]. Téhéran: Pazineh.
Koselleck, R. (2000). *Le futur passé, contribution à la sémantique des temps historiques.* [M.-C. & J. Hoock, Trad.] Paris: École des Hautes études en Sciences Sociales.
Laponce, J. A. (1981). *Left and Right, the topology of political perceptions.* Toronto: Université de Toronto.
Conford, F. M. (1957). *From religion to philosophy.* New-York: Harper.
Mauss, M. (1954). *The Gift, Forms and Functions of Exchange in Archaïc Societies.* Londres: Cohen-West.
Pourvadoud, E. (1998). Yachtha [Les Yachts]. Téhéran: Asatir.
Rached Mohassel, M. T. (2006). *Vazidegui-ha-ye Zadseparm* [Les souffles de Zadseparm]. Téhéran: Pajouheshgah oloom-e ensani.
Springer, S.-P., & Deutsch, G. (2000). *Cerveau gauche, cerveau droit, à la lumière des neuroscience* (éd. 5e). (Benoit-Dubrocard, S., & Blanc-Garin, J., Trads.) Bruxelles: De Boeck.
Tournier, M. (1988). *Le mot «droit».* [Film documentaire].
Vameghi, I. (1999). *Neveshtéhâ-ye Mâni va* mânavian, Bâ do moghaddameé dar bâb-e zendegi, afkâr va falsafé-ye din [Les écrits de Mani et des manichéens, Avec deux introductions concernant la vie, la pensée et la philosophie de la religion de Mâni]. Téhéran: Édition Hoze-ye Honari.
Sitographie:
Attar. (s.d.). Asrar-Nameh (Livre des Secrets), partie 10. *Ganjoor* [En ligne]. Consulté le 16 mai 2013, sur Ganjoor: http://ganjoor.net/attar/asrarname/abkhsh10/sh3/
Attar. (s.d.). Djohar-ozzat (L'essence de soi), partie 45. *Ganjoor* [En ligne]. Consulté le 17 mai 2013, sur Ganjoor: http://ganjoor.net/attar/jz/d1/sh54/
Farrokhi Sistani. (s.d.). Ode 10*. Ganjoor* [En ligne]. Consulté le 22 avril 2013, sur Ganjoor: http://ganjoor.net/farrokhi/divanf/ghasidef/sh10/
Ferdowsi. (~ 1000). Le livre des rois, partie 13. *Ganjoor* [En ligne]. Consulté le 23 mai 2013, sur http://ganjoor.net/ferdousi/shahname/fereydoon/sh13/
Gandjavi, N. (~1175). Récit d'amour concernant Khosro et Shirin, partie 51. *Ganjoor* [En ligne]. Consulté le 14 mai 2013, sur Ganjoor: http://ganjoor.net/nezami/5ganj/khosro-shirin/sh51/
Marc (s.d.). *Bible Gateway* [En ligne]. Consulté le 23 janvier 2013, sur: https://www.biblegateway.com
Mohl, Jules. (2011). *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* [En ligne]. Consulté le 03 juin 2013, sur: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5774334p.r=le%20livre%20des%20rois?rk=214 59;2
Nasser Khossro. (s.d.). Ode 65. *Ganjoor* [En ligne]. Consulté le 02 mai 2013, sur Ganjoor: http://ganjoor.net/naserkhosro/divann/ghaside-naser/sh65/
Ovhadi Maragheï. (1333). Djamé-djam, partie 30*. Ganjoor* [En ligne]. Consulté le 22 avril 2013, sur Ganjoor: http://ganjoor.net/ouhadi/jaamejam/sh30/
Quran (s.d.). *Parsquran* [En ligne]. Consulté le 10 janvier 2013, sur: http://www.parsquran.com/
Rûmi Jalal-ud-din (Molavi). (s.d.). Divan-e Shams (Divan de Shams), sonnet 21. *Ganjoor* [En ligne]. Consulté le 22 avril 2013, sur Ganjoor: http://ganjoor.net/moulavi/shams/ghazalsh/sh568/
Rûmi Jalal-ud-din (Molavi). (1260). Masnavi, Cinqième livre. *Ganjoor* [En ligne]. Consulté le 22 avril 2013, sur Ganjoor: http://ganjoor.net/moulavi/masnavi/daftar5/sh21/
Saadi. (~1260). Divan-e ashaar [Recueil de poèmes], sonnet 44. *Ganjoor* [En ligne]. sur Ganjoor: http://ganjoor.net/saadi/divan/ghazals/sh44
Sanaï. (~ 1333). Hadiqatol-haqiqa va chariato-tariqa (Le Jardin de la vérité et la loi de la bonne voie), partie 45. *Ganjoor* [En ligne]. Consulté le 21 mai 2013, sur Ganjoor: http://ganjoor.net/sanaee/hadighe/hdgh01/sh45/



Réflexions sur le langage dans la pensée philosophique antique: de l'Inde à la Grèce

Badreddine El-Kacimi

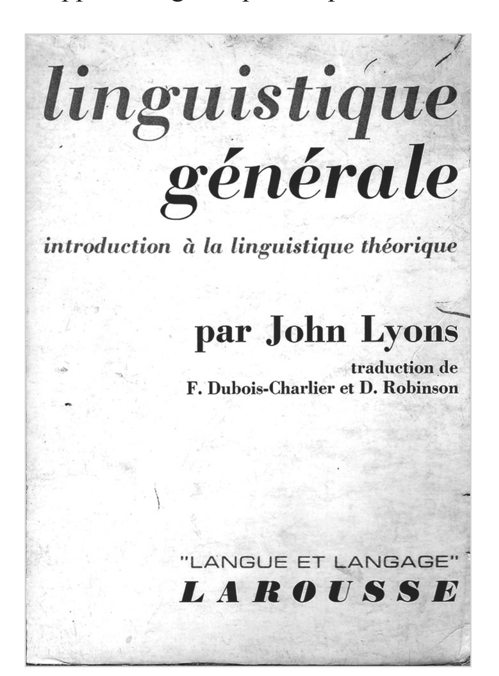


Les études épistémologiques qui ont abordé la grammaire antique dans sa globalité sont d'une rareté remarquable, peut-être du fait du manque de documents et de données suffisantes pour le faire. L'histoire de la linguistique remonte à l'antiquité gréco-latine où la grammaire faisait partie de la philosophie, néanmoins, la pensée linguistique était secondaire et discontinue:

«L'histoire de la pensée linguistique est faite non d'une accumulation longitudinale de savoirs exploités en continuité, mais d'une combinaison d'apports latéraux et de superpositions, qui ne se recouvrent jamais parfaitement, et qui véhiculent des contenus doctrinaux souvent disparates. Mais la pensée linguistique retrouve une unité dans la mémoire qu'elle s'est constituée de ces méandres et de ces interstices: mémoire sélective, et dont certaines parties ne sont guère activées à telle ou telle époque , mais une mémoire qui a modelé notre conception du langage, et notre idée de la façon/des façons dont on peut l'étudier.»[1]

D'une part, tout d'abord, elle est secondaire dans la mesure où elle est stimulée par des préoccupations globalement religieuses. Elle s'accompagne aussi de préoccupations philosophiques portant sur l'origine du langage, et enfin, pédagogiquement, la rédaction de grammaires était destinée à l'apprentissage de la langue.

D'autre part, la réflexion linguistique est discontinue, car l'histoire de la science du langage ne repose pas sur une accumulation de savoir exploité en continuité. Elle s'est plutôt constituée par une combinaison d'apports linguistiques disparates dans le temps. C'est la raison pour laquelle une bonne compréhension des enjeux linguistiques au XXe siècle impose un bref rappel de certains des éléments constitutifs de mémoire sélective, accumulés au fil des siècles.[2] Cet article vise ainsi à présenter un aperçu des moments forts de la pensée philosophique consacrée au langage durant l'époque antique.



Le sanskrit dans la grammaire de Panini

Sans aucun doute, Panini représente la figure emblématique du grammairien indien non seulement en Inde, mais également en Occident. Sa grammaire a contribué à rendre le sanskrit précis, concis et complet par une description qualifiée d'une technicité et d'une pertinence exceptionnelle. Elle est une référence à la tradition gréco-latine pour de nombreux spécialistes du monde entier, indianistes ou non:

«Par sa volonté d'exhaustivité dans les limites qu'elle s'impose, par sa cohésion interne et par l'économie de son expression, la grammaire du sanskrit que nous devons à Panini est souvent jugée bien supérieure à toute grammaire jamais



Un manuscrit en écorce de bouleau du XVIIe siècle traitant de la grammaire de Panini du Cachemire.

rédigée, quelle que soit la langue décrite.»[3] «L'Astadhyahi»[4] est l'intitulé du traité de Panini. Il s'agit de huit leçons distribuées inégalement dans tout le traité. Leur auteur ne progresse pas selon un plan linéaire. Les notions fondamentales, les procédés techniques, les désinences et les fonctions sont mentionnées dans les deux premières leçons. La dérivation, qui constitue le cœur du traité, est débattue des leçons 3 à 5. Enfin, les dernières leçons mettent en évidence essentiellement des phénomènes de jonctions, l'accent, et évoquent les résultats obtenus après l'application des règles dérivationnelles.

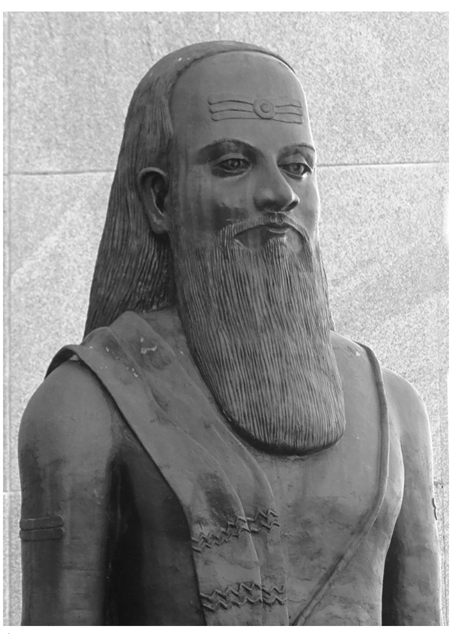
Cette grammaire était en principe consacrée à l'étude de la phonétique et de la structure interne des mots en prenant comme matière non seulement les hymnes védiques, mais aussi la langue utilisée à son époque: *«Le classement des sons du langage était plus détaillé, plus fidèle et plus solidement fondé sur l'observation et l'expérimentation que tout ce qui a été réalisé en Europe ou ailleurs avant la fin du XIXe siècle, moment où la phonétique européenne a été fortement influencée par les traités linguistiques indiens nouvellement découverts et traduits par les savants occidentaux.»*[5]

Ces leçons ne peuvent être comprises que par les commentaires et les sous-

La réflexion pâninéenne sur la langue est aussi un modèle de raisonnement qui a exercé une influence non seulement sur les locuteurs du sanskrit, mais a également nourri les approches occidentales, notamment les travaux de Franz Bopp (1791-1867), qui s'est inspiré des principes de l'analyse formelle morphologique de l'Astadhyayi, ainsi que les enquêtes menées par Léonard Bloomfield (1887-1949) sur les phénomènes morphologiques concernant les langues algonquines.

commentaires de Katyayana[6] et Patanjali[7] qui les médiatisent, en considérant la langue non créée comme déjà réalisée. Pensée comme existant depuis toujours, elle est reçue comme un héritage des ainés.

La réflexion pâninéenne sur la langue est aussi un modèle de raisonnement qui a exercé une influence non seulement sur les locuteurs du sanskrit[8], mais a également nourri les approches occidentales, notamment les travaux de Franz Bopp (1791-1867), qui s'est inspiré des principes de l'analyse formelle morphologique de l'Astadhyayi, ainsi que les enquêtes menées par Léonard Bloomfield (1887-1949) sur les phénomènes morphologiques concernant les langues algonquines: *«De nombreux aspects de la linguistique du XIXe siècle reflètent clairement la pratique ou la théorie des grammairiens indiens. Mais l'influence des principes de Panini se manifeste plus nettement encore dans certains travaux linguistiques récents.»*[9]



Buste de Panini

La controverse des conventionnalistes et des naturalistes

La question de savoir si la langue est une institution humaine naturelle ou conventionnelle, régie par la coutume et la culture, faisait partie des préoccupations de la pensée philosophique gréco-latine. Cette distinction entre nature et convention amènera par la suite les philosophes à se demander s'il existe ou non un rapport nécessaire entre le sens d'un mot et sa forme.

Le «Cratyle» et «Hermogène» représentent deux courants et deux dialogues opposés de pensée. Le premier soutient la thèse naturaliste (physis), en affirmant que les noms sont formés selon la nature même des choses: *«Par conséquent, s'il n'est pas vrai que tout soit similaire pour tout le monde en même temps et toujours, s'il n'est pas vrai non plus que chacun des êtres existe d'une façon particulière pour chacun, il est évident que les choses ont elles-mêmes une certaine réalité stable qui leur appartient et qui n'est pas relative à nous, qu'elles ne sont pas dépendantes de nous, entraînées çà et là par notre imagination: elles ont par elles-mêmes un rapport à leur propre réalité conformément à leur nature.»*[10]

Cependant, Hermogène défend la thèse conventionnaliste (thesis), avançant que la langue et les noms sont les résultats d'une convention: *«Ma foi, Socrate, pour ma part, malgré tous les entretiens que j'ai eu avec lui et avec beaucoup d'autres, je n'ai pu me laisser persuader que la rectitude de la dénomination soit autre chose que la reconnaissance d'une convention. À mon avis, quel que soit le nom qu'on assigne à quelque chose, c'est là le nom correct. (...) Car aucun être*

particulier ne porte aucun nom par nature, mais il le porte par effet de la loi, c'est-à-dire de la coutume de ceux qui ont coutume de donner les appellations.»[11]

Socrate enrichira le débat, par la suite, en menant une critique sévère à tonalité ironique sur la conception conventionnaliste d'Hermogène. Il l'a poussé à son extrémité absurde, il arrive à faire dire à Hermogène que la justesse d'un mot est réduite à une seule convention: la nécessité d'un accord publique pour que le langage soit négociable dans un échange.

Dans le même sens, Socrate déploie et prend d'assaut le présentationisme de Cratyle qui penche vers la théorie du langage naturel, autrement dit, du mimétisme (le nom imiterait l'essence même de la chose), où il serait impossible de parler faux puisque les noms sont justes sans exception. Ainsi, il considère que le mot n'est pas une exacte copie de la réalité, et qu'il se différencie. De même, l'étymologie des mots montre qu'il est impossible de rendre compte d'une chose par les lettres et les sons: *«Il y avait tout d'abord un groupe restreint de termes comme hennir, mugir, huer, craquer, tinter (pour donner des exemples français) qui imitaient plus au moins des sons auxquels ils réfèrent. Une deuxième catégorie apparentée à celle-ci est cependant différente: celle des mots qui, tout en imitant un son donné, désignaient non pas ce son lui-même, mais sa source: «coucou». Dans les deux cas, il existe un lien naturel entre la forme concrète du mot et ce qu'il signifie.»*[12]

L'invention de Socrate et la polémique de Hermogène et de Cratyle ne suffisent pas pour résoudre définitivement le problème de la domination originelle. La querelle entre naturalistes et conventionnalistes devait se prolonger au cours des siècles suivants; le langage restait un sujet de spéculation proprement philosophique, en plaçant l'étude de la grammaire dans le cadre de la philosophique générale, ce qui a entraîné des effets à la fois positifs et défavorables.

> La question de savoir si la langue est une institution humaine naturelle ou conventionnelle, régie par la coutume et la culture, faisait partie des préoccupations de la pensée philosophique gréco-latine. Cette distinction entre nature et convention amènera par la suite les philosophes à se demander s'il existe ou non un rapport nécessaire entre le sens d'un mot et sa forme.

La controverse entre les anomalistes et les analogistes

À partir du IIe siècle av. J-.C, cette querelle s'attaquera à la question du degré de régularité de la langue. S'il y a en grec (comme d'ailleurs en français et en anglais) de nombreux exemples de schèmes linguistiques réguliers, il existe aussi un grand nombre d'exceptions. La réflexion sur ces régularités et irrégularités linguistiques a donné lieu à la naissance d'une controverse entre les anomalistes et les analogistes.

Les anomalistes ne réfutaient pas la présence des régularités dans la formation des mots d'une langue, mais ils étaient conscients du nombre d'irrégularités dont l'argumentation analogique ne rendait pas compte. Ils remarquaient ainsi que la forme d'un mot et son sens était dans la plupart du temps anomal. Pourtant,



Priscian, ou la grammaire, relief du clocher de Florence par Luca della Robbia

les anomalistes insistaient sur le fait que si la langue est vraiment le résultat d'une convention proprement humaine, nous ne devrions pas trouver ces types d'irrégularités.

Analogistes ou anomalistes ont tous deux contribué à la systématisation de la grammaire. C'est aux stoïciens et à l'école d'Alexandrie qu'il revint de poser les fondements de la grammaire traditionnelle avec l'accumulation d'études étymologiques. Cela ne signifie pas qu'ils ont adopté les mêmes épistémologies, parce qu'entre les deux tendances, il existe certaines divergences d'orientation: les premiers sont restés enfermés dans le problème philosophique de l'origine de la langue ainsi que des questions de logique et de rhétorique, tandis que les seconds se sont intéressés à la critique littéraire et à l'étude des productions poétiques des Anciens en faisant appel au principe d'analogie.

Les parties du discours

Aristote est le premier à proposer un classement des composantes du discours. Il en distingue trois, à savoir le nom, le verbe et la conjonction[13].

Les stoïciens ont élargi cette liste, et parlent du:

- Nom (onoma) qui se subdivise en deux parties, nom propre et nom commun.
- Verbe (irhëma) exprimant fonctionnellement un prédicat.
- Article (arthron), qui varie en genre et en nombre avec le nom.
- Conjonction (sundesmos), qui est un mot non fléchi ayant une fonction de liaison[14].

Ce n'est qu'à l'époque romaine que Denys le Thrace a ajouté les autres parties du discours: adverbe, pronom, préposition, et participe notamment. En tant que philologue de la mouvance d'Alexandrie et élève de l'analogiste Aristarque de Samothrace, il a laissé un bref ouvrage de quinze pages intitulé *Techné grammatica*, dans lequel il définit huit parties de discours. Il a ainsi rajouté cinq parties au classement d'Aristote. Dans le même ouvrage, il tente également de définir la grammaire en la mariant à l'histoire, voire à la philologie: *«La grammaire est la connaissance pratique (empiria) des expressions les plus courantes chez les poètes et les prosateurs.»*[15] Denys le Thrace propose dans cet ouvrage une répartition de la grammaire en six parties:

- La lecture experte conforme à la prosodie

- L’interprétation des tours poétiques du texte
- L’explication qui éclaire les mots rares et les légendes
- La découverte de l’étymologie
- L’établissement de l’analogie
- La critique des poèmes

Il faut noter qu’une bonne partie de cette grammaire se fonde sur l’empirisme et récuse en bloc la spéculation.

Cette grammaire a orienté les faits du langage vers une émancipation relative. Cependant, elle était attachée à un objectif trop étroit d'ordre pédagogique. Au moment où les Romains ont réalisé que leur langue, le latin, commençait à disparaitre, ils ont opté pour la création d’écoles. Quoique les Romains n’aient pas beaucoup œuvré à la réflexion linguistique, ils ont eu le mérite de réaliser un travail colossal dans un cadre éducatif et pédagogique. L’un des aspects les plus saillants de cette contribution apparaît dans la rédaction de deux ouvrages exemplaires: *L’ars grammatica* et *Institutiones grammaticae*, réalisés respectivement par Donat et Priscien.

Varron s'est également attaqué à appliquer les acquis de la description du grec au latin. Néanmoins, malgré les similitudes importantes entre les deux langues, *«la description du latin ne saurait se fondre dans le moule descriptif élaboré pour le grec.»*[16]

Au terme de cet aperçu, il apparaît que le langage a été très tôt un phénomène suscitant l’intérêt non seulement des philosophes, mais plus encore des chercheurs d’autres disciplines. En témoignent le nombre considérable de réflexions et d’enquêtes menées sur le sujet, dès et au-delà de l’Antiquité, avant qu’elle ne devienne une discipline autonome. ■

---

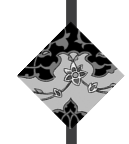
1. P. Swiggers, (1997). *Histoire de la pensée linguistique*, PUF, p. 263.
2. Robins RH. (1976). *Brève histoire de la linguistique De Platon à Chomsky*. Paris: Seuil.
3. John Lyons. (1970). *Linguistique générale, introduction à la linguistique théorique*. Paris: Éd. Librairie Larousse, p 19.
4. Huit leçons rédigées par Panini.
5. John Lyons. (1970). *Linguistique générale, introduction à la linguistique théorique*. Paris: Éd. Librairie Larousse, p 18.
6. Mathématicien et grammairien du sanskrit de l’Inde ancienne.
7. Grammairien qui écrit en 200 av. J.-C. environ le Mahâbhâsya, «Grand Commentaire» de la «Grammaire en huit parties» de Panini.
8. Le sanskrit évoluait alors dans un contexte de diverses langues vernaculaires (les prakrits) se côtoyant, c’est pourquoi la grammaire devint une source nécessaire à l’apprentissage du sanskrit dans les siècles qui suivent l’ère chrétienne.
9. John Lyons. (1970). *Linguistique générale, introduction à la linguistique théorique*. Paris: Éd. Librairie Larousse, p 19.
10. Platon. (1998). *Cratyle*. Paris: Editions Garnier Flammarion, p. 74.
11. *Ibid.* p 68-69.
12. John Lyons. (1970). *Linguistique générale, introduction à la linguistique théorique*. Paris: Éd. Librairie Larousse, p 8.
13. Ces idées sont apparues dans le texte d’Aristote connu sous le titre *De Interpretatione*.
14. Lallot Jean. (1998). «Origines et développement de la théorie des parties du discours en Grèce». In: *Langages*, 23e année, n°92. Les parties du discours, p 17.
15. *Encyclopédie universalis*.
16. Robins RH. (1976). *Brève histoire de la linguistique De Platon à Chomsky*. Paris: Seuil, p. 8.

Bibliographie:

- Aristote. (2000). *Catégories et De l’interprétation: Organon I et II.* Paris: Broché. Trad. Jules Tricot.
- *Encyclopédie universalis.*
- Huit leçons rédigées par Panini.
- Lallot J. (1998). «Origines et développement de la théorie des parties du discours en Grèce». In: *Langages*, 23e année, n°92. Les parties du discours. pp. 11-23
- Lyons J. (1970). *Linguistique générale, introduction à la linguistique théorique*. Paris: Éd. librairie Larousse.
- Platon. (1998). *Cratyle*. Paris: Editions Garnier Flammarion. Traduction (Grec ancien): Catherine Dalimier.
- Robins RH. (1976). *Brève histoire de la linguistique De Platon à Chomsky*. Paris: Seuil.
- Swiggers P. (1997). *Histoire de la pensée linguistique*, PUF, p. 263.

La fondation des écoles d'Art à Ispahan et à Tabriz

Bahrâm Ahmadi*



En 1927, Kamâl-ol-Molk se retire de la gestion de son école Madreseh-ye sanâye'-e mostazrafeh contre sa volonté et un an plus tard, en 1928, il quitte Téhéran. Mais son école reste ouverte pendant un certain temps, dirigée par certains de ses élèves.

Quand Kamâl-ol-Molk quitte cette école, Ashtîânî[1] est choisi comme président. Ses responsabilités à l'école de Kamâl-ol-Molk ne durent que jusqu'en 1930, date à laquelle il voyage en Europe.[2]

Durant ses années à la tête de cette institution, il y ajoute de nouvelles disciplines comme l'anatomie, l'histoire de l'art et la perspective, et y fonde une bibliothèque.[3]

À cette période, après Âshtîânî, il se produit au ministère de la Culture différents changements. Dans ce contexte, l'école connait des évolutions et une certaine instabilité. Abol-Hassan Sadiqi, peintre et sculpteur qui fut l'un des meilleurs élèves de Kamâl-ol-Molk, retourne en Iran en 1931.[4] Après avoir reçu l'accord de ce dernier, il accepte la présidence de l'école, qu'il conserve jusque vers 1939.[5]

Les cours de peinture pour les anciens élèves restent dans le même lieu, appelé par la suite Honarestân-e Sanâye'-e Jadideh (École des Arts modernes). C'est l'époque du développement d'une autre école nommée Honarestân-e Sanâye'-e qadimeh (École des artisanats anciens). Cette école a été fondée en 1931 afin de développer les arts et artisanats nationaux.[6]

On considère aussi que cette période marque la renaissance de la miniature.[7]





École Madreseh-ye sanâye'-e mostazrafeh



Vaziri à l'école de Kamâl-ol-Molk

À la suite de l'école Honarestân-e sanâye'-e qadimeh à Téhéran, d'autres écoles ayant les mêmes buts sont créées à Ispahan et Tabriz.

Ispahan

En 1936, une école est fondée à Ispahan, dirigée par un Allemand, avec deux disciplines: mécanique et menuiserie. La même année, la peinture est ajoutée, sous la responsabilité de Bahâdori qui en était également le seul enseignant. À la fin de la même année, l'administration décide de diviser la discipline de la peinture en trois sections: peinture réaliste (tabiat), miniature, et dessin de tapis. Quelque temps plus tard, deux peintres de Téhéran, Mohammad Mo'fayerî et Mohammad Nâser Safâ, sont invités à Ispahan pour y enseigner la peinture classique. Bahâdori lui-même enseigne la miniature et le dessin de tapis. Après quelque temps, l'école déménage. En 1939, d'autres disciplines sont ajoutées: création de l'émail, tissage de brocart, ciselure et *khâtamkâri* (marqueterie). Finalement, elle devient



Mohammad Nâser Safâ

Après ses études secondaires, Bahâdori s'installe à Téhéran pour étudier à l'école de Kamâl-ol-Molk. Quand cette dernière s'est divisée en deux, il rejoint la partie consacrée aux arts nationaux, Honarestân-e sanâye'-e qadimeh (École des artisanats anciens), et étudie le dessin de tapis. Il voyage beaucoup à Ispahan, où il trouve un grand nombre de motifs décoratifs utiles pour cette discipline.

une école indépendante sous le nom d'École des Beaux-Arts. En 1943, les premiers diplômés sont employés comme enseignants.[8]

'Isa Bahâdori (1905- 1966)

Après ses études secondaires, Bahâdori s'installe à Téhéran pour étudier à l'école de Kamâl-ol-Molk. Quand cette dernière s'est divisée en deux, il rejoint la partie consacrée aux arts nationaux, Honarestân-e sanâye'-e qadimeh (École des artisanats anciens), et étudie le dessin de tapis. Il voyage beaucoup à Ispahan, où il trouve un grand nombre de motifs décoratifs utiles pour cette discipline. Quand il obtient son diplôme, il travaille au bureau des Beaux-Arts et commence à enseigner le dessin de tapis tout en créant des œuvres dans ce domaine. Quand l'école secondaire des Beaux-Arts d'Ispahan est fondée, il est choisi comme directeur.[9]

Hâj Hossein Mosavver-ol-Molki (1889-1969)

Né à Ispahan, c'est le fils du peintre Mohammad Hassan *naqqâsh*. Son grand-père est le peintre Zeynolabedin *naqqâsh* et son ancêtre, le peintre Mohammad Karim *naqqâsh*. Il dit à ce propos: «Je suis né dans une famille de peintres. Mes ancêtres jusqu'à l'époque des Safavides étaient peintres les uns après les autres. Mon père parfois déclarait en plaisantant: dans nos veines, ce n'est pas du sang, mais de la couleur.»[10] Le bureau des Beaux-Arts d'Iran avait organisé une classe spéciale pour Hâj Mosavver-ol-Molki à l'école des Beaux-Arts d'Ispahan,



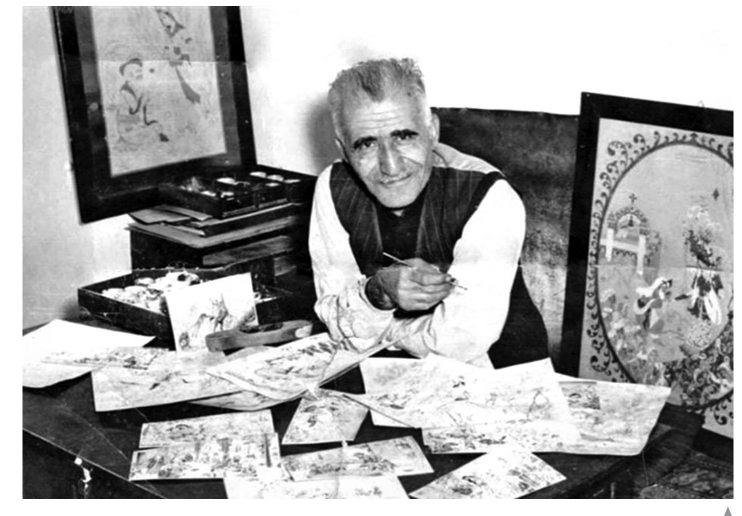
École de Kamâl-ol-Molk



Honarestân-e sanâye'-e qadimeh (École des artisanats anciens)

sa ville, afin que des auditeurs libres, en dehors du système scolaire de l'école des Beaux-Arts, puissent la fréquenter.[11] Il a appris l'art de la fabrication et la peinture de plumier sous la tutelle de son père.[12] Quand la fabrication des plumiers est progressivement devenue obsolète, il a exercé d'autres activités dans le domaine de la peinture, et a atteint la célébrité.[13] On peut estimer en la matière que son art reprend les techniques du style de l'école d'Ispahan. Selon Ali Karimi, il avait appris le dessin de tapis et sur la céramique à près de quarante ans, parallèlement à la miniature et à l'enluminure, ainsi que la technique de l'aquarelle et de l'huile et le portrait en autodidacte.[14] Hâj Mosavver-ol-Molki estime qu'«*il y a un ou deux siècles que le miniaturiste iranien imite les maîtres du passé, avec beaucoup de préjugés, mais peu d'habileté et d'initiative. Au lieu d'utiliser les traditions et les valeurs précieuses de la miniature passée afin de trouver de nouvelles capacités et des solutions nécessaires, il a fermé le chemin de la virtuosité, de l'imagination et de la création, et s'est contenté de copier les œuvres originales anciennes.*»[15]

Il a aussi pensé que le problème de la miniature contemporaine était le manque de repères réalistes, et a dit: «*Au début de l'époque pahlavi, [...] je suis allé en France, à Paris pendant six mois. J'ai essayé d'étudier les diverses écoles de la peinture occidentale. La diversité et l'étendue de ces écoles et les œuvres peintes des artistes occidentaux étaient vraiment extraordinaires.*[16]» Comme d'autres, il a tout d'abord pensé à la perspective: *«Pour la première fois, je fais entrer la perspective scientifique dans la miniature. C'était nécessaire puisque dès le début de l'ère qâdjâre, cela s'était lentement réalisé.*»[17]



Hâj Hossein Mosavver-ol-Molki

Tabriz

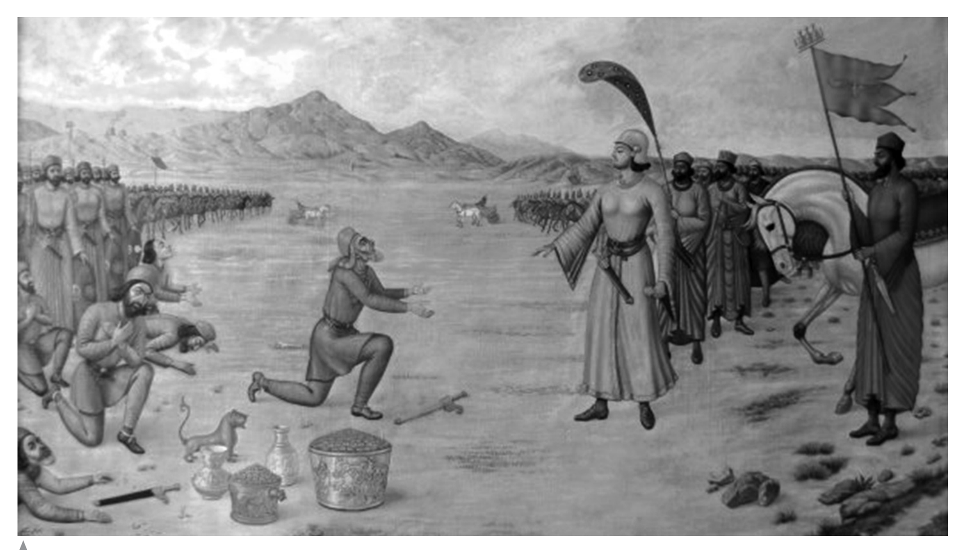
Abbâs Rassâm Arjangî a créé une école d'art similaire à Tabriz, en 1932, où la miniature était enseignée. La première école d'art à Tabriz nommée *Madreseh-ye sanâye'-e mostazrafeh* avait été créée en 1918, et était dirigée par son frère, Mîr Mosavver Arjangî.[18] Cette école, similaire à celle de Kamâl-ol-Molk de Téhéran, est restée ouverte pendant dix ans.[19] Néanmoins, plus tard, avec l'évolution de l'école de Kamâl-ol-Molk à Téhéran, l'école de Tabriz a également été transformée et agrandie par Rassâm Arjangî, tout en gardant le même nom. En 1938, elle a encore subi de nouveaux travaux d'agrandissement et est devenue similaire à l'école fondée par Tâherzâdeh Behzâd à Téhéran, ainsi qu'à l'école des Beaux-Arts d'Ispahan.[20] Tandis que la peinture «nature» existait déjà, Rassâm Arjangî enseigna la miniature, l'enluminure et l'anatomie. Cette école avait un atelier de dessin de tapis ainsi qu'un atelier de tissage de tapis. Cette école a été fermée après quelques années. Lors de la fondation des écoles des Beaux-Arts à Téhéran, selon l'ordre de l'Administration des Beaux-Arts, l'école des Beaux-Arts de Tabriz fut établie en 1957. Cet établissement est connu sous le nom de Mirak.[21]

Abbâs, connu sous le nom de Rassâm Arjangî, était expert dans les techniques de l'aquarelle et de la peinture à l'huile. Il travaillait en suivant un style réaliste, et composait aussi des miniatures: *bazmi* et *razmi*.

Rassâm Arjangî (1892-1975)

Abbâs, connu sous le nom de Rassâm Arjangî, était expert dans les techniques de l'aquarelle et de la peinture à l'huile. Il travaillait en suivant un style réaliste, et composait aussi des miniatures: *bazmi* et *razmi*[22]. En 1910, âgé de dix-huit ans, il se rendit à Tbilissi pour y apprendre la peinture. Après quelques années, il quitta cette ville pour étudier à l'université de Moscou, mais dût retourner en Iran avant de terminer ses études en raison de la Première Guerre mondiale.

Il a réalisé des œuvres dans le domaine



Miniature de Rassâm Arjangî

de la peinture réaliste et de la caricature, ainsi que dans celui de la miniature. Avant Tajvidi et Hossein Behzâd, il a essayé d'apporter certains changements à la miniature. Il a affirmé: «*Quelques peintres, qui n'ont pas travaillé selon le style de la peinture réaliste et ne savent rien à ce sujet, tiennent un discours dénué de signification et de fondement. Ils envisagent un programme spécial pour la miniature: par exemple quelle forme faut-il peindre pour un cheval, comment faut-il faire figurer un poulain, quelle sorte de silhouette et de forme faut-il pour l'arbre. Ce discours vient de ce qu'ils ne peuvent simplement pas faire de la peinture; leurs mains sont habituées à des choses disproportionnées et mauvaises. Ils veulent donc couvrir les défauts de leur travail en disant «j'ai fait de la miniature», mais la miniature, c'est l'imitation de la nature et pas autre chose; et il n'y a pas de programme.*»[23] Dans ses miniatures, Rassâm Arzangi a essayé de tout représenter de manière réaliste et propre à son époque, y compris le détail des visages. ■

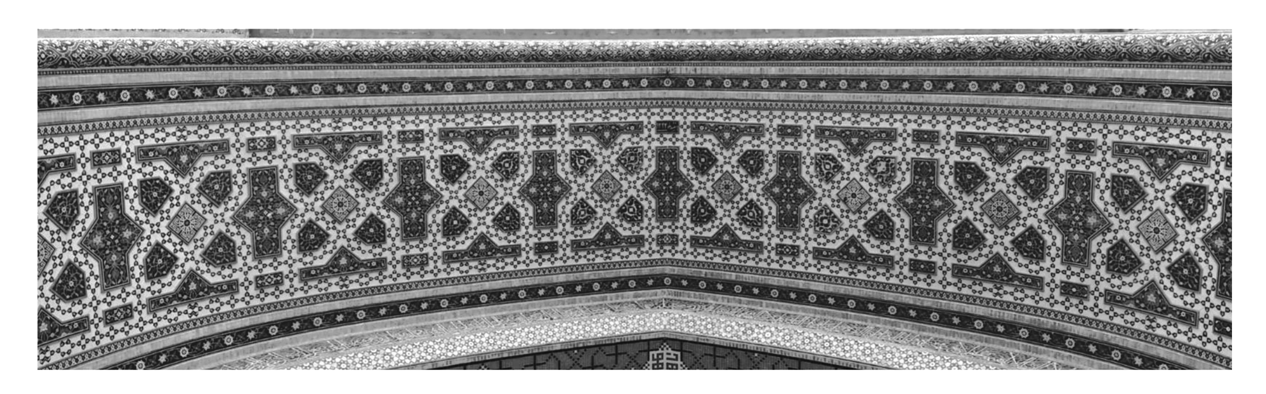
---

* Maître de conférences, Département d'art et d'architecture, Université de Yazd

1. Kamâl-ol-Molk choisit Esmâ'il Âshtîânî (1892-1970) comme professeur de l'école et en 1916, Âshtîânî est choisi comme vice-président. (Rû'în Pâkbâz, *Dâerat-al-ma'âref-e honar*, p. 30.)
2. Rû'în Pâkbâz, *Dâerat-al-ma'âref-e honar*, p. 30.
3. Voir Anonyme, "Âshtîânî," *Honar va Mardom*, Mordâd 1349 (1970), n° 94, p. 7.
4. Sadiqi a voyagé en Europe pour poursuivre ses études, en 1928, l'année où Kamâl-ol-Molk est parti de Téhéran. Voir Mortezâ Momayyez, "Awwalin mojasameh sâz-e mo'âser," *Honarhâ-ye zibâ,* 1376 (1997), n° 2, p. 12.
5. Mortezâ Momayyez, *op. cit*., p. 12 ; également le site de Sadiqi: http://www.sadighi.com/
6. Karimi Ali, "Miniyatûr-e irâni (7)," p. 38.
7. *Ibid*. p. 40.
8. Voir Mostafâ Kâviâni, "Mo'arefi-e tchand tchehr-ye derakhshân-e honar-e mo'âser-e esfahân," *Dâneshkadeh-ye adabiât va 'olum-e ensâni* (Dâneshgâh-e Esfahân), 1379 (2000), n° 20-21, p.191. Également voir Royâ Qazvini, "Honarestân-e honarhâ-ye zibâ-ye esfahân," *Farhang-e Esfahân*, 1385 (2006), n° 33-34, p. 124.
9. Mahmûd Eftekhârî, *op. cit*., pp. 90-91.
10. Rahmân Hâtefi, "Hâj Mosavver-ol-Molki, Ostâd-e nâm-âvar Miniyatûr (2)", *Honar va mardom*, n° 102,103, Farvardîn va Ordîbehesht, 1350 (1971), p. 48.
11. Ali Karimi, "Hossein Hâj Mosavver-ol-Molki," *Honar va mardom*, n° 24, Mehr, 1343 (1964), p. 19.
12. *Ibid*., p. 20.
13. *Ibid*., p. 19; Rahmân Hâtefi, "Hâj Mosavver-ol-Molki, Ostâd-e nâm-âvar Miniyatûr (2)," *Honar va mardom*, n° 102,103, Farvardîn va Ordîbehesht, 1350 (1971), p. 48.
14. Ali KARIMI, *op. cit*., pp. 19-20.
15. Rahmân Hâtefi, *op. cit*., p. 47.
16. *Idem*, p. 50.
17. *Ibid*.
18. Voir Zabihollâh Bedagi, "Yahyâ Dolatshâhi," *Honar va mardom*, n° 189 -190, Tir et Mordad, 1357 (1978), p. 48. Voir également Mohammad-Ali Mo•'3fayyeri, "Yâd az Mîr Mosavver Arjangî," *Âyande*, Âbane, 1367 (1988), n° 6-8, pp. 293-296.
19. Cette durée de dix ans est ma conclusion sur la base de la date de son départ pour Téhéran. À cette époque, l'État avait décidé de fonder une école artistique dans toutes les villes d'Iran. À ce moment-là, une école semblable portant le nom de *Madreseh-ye sanâye'-e mostazrafeh* a été fondée à Qazvin et est restée active un certain temps. (voir: Zabihollâh Bedagi, *op. cit*., pp. 48-54.) Une école appelée *Madreseh-ye sanâye'-e mostazrafeh* a été fondée à Rasht par Ali Naqi Vaziri en 1929, et il en a confié la gestion à Abolhassan Sabâ. Elle offrait essentiellement des formations sur la musique. Abolhassan Sabâ, qui avait appris la musique chez Vaziri, a étudié la peinture à l'école de Kamâl-ol-Molk pendant un certain temps. Sâsân Sepantâ, "Negâhi be zendegi, shiveh-e kâr va âssâr-e ostâd Abolhassan Sabâ," *Adabestân farhang va honar*, Dei, 1369 (1990), n ° 13, p. 16.
20. Dans ce cas, il y a ambiguïté: on ne sait pas si c'est la même école qui a été transformée, ou si c'est une autre école.
21. Homâyûn Mûsavi, "Negâhi be âmûzesh-e motavaset-e naqâshi dar Irân," *Âine Khiâl*, Esfand, 1386 (2008), n° 5, p. 74.
22. Mohammad-Ali Mo'ayyeri, *op. cit.,* p. 296. Voir M.-A. Karimzâdeh Tabrizi, *Ahvâl va âsâr-e naqqâshân-e qadim-e*, London, 1363 (1984), Vol. 1, pp. 184-185.
23. Anonyme, "Miniyatûr va naqqâshi*", Sâlnâmeh Âriâ*, 1321 (1942), p. 105.

Mosquée Goharshad, Mechhed, Iran

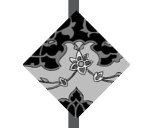
Armand Jaspard



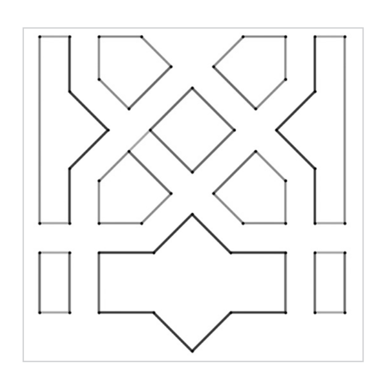
1. Les grandes formes.

1.1. Analyse.





La construction présente 5 longueurs différentes
L1 L2 L3 L4 L5

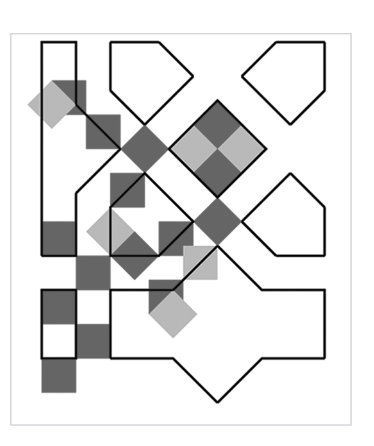


Elles sont toutes reliées entre elles, par exemple de la façon suivante:

$\frac{L1}{L2} = \sqrt{2}$ $\frac{L1}{L4} = 2$ $\frac{L3}{L1} = \sqrt{2} - \frac{1}{2}$ $\frac{L5}{L3} = \sqrt{2}+2$

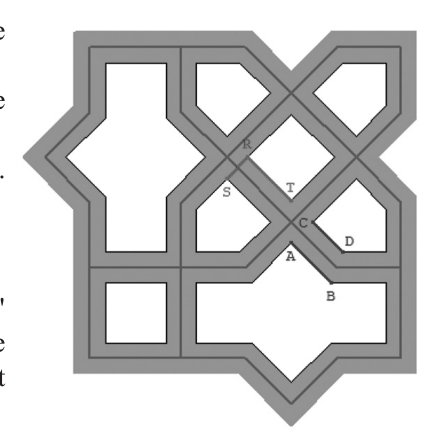
Tous les autres rapports possibles peuvent se déduire des précédents. Nous sommes bien dans la famille géométrique du carré, caractérisée par le nombre $\sqrt{2}$.

D'ailleurs un unique module carré (le quart du carré central) permet de retrouver facilement toutes les grandes formes.
Parmi celles-ci, la forme pentagonale à 3 angles droits et 4 côtés égaux jouera un rôle central dans cette étude.



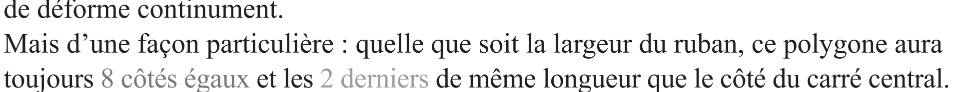
1.2. Le ruban.

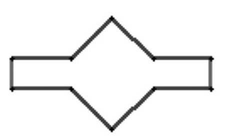
La méthode par écartement des pièces ne fonctionne pas ici, parce que les longueurs AB et CD ne sont pas égales.
Il faut employer la méthode par grossissement des traits, déjà présentée dans un article précédent sur le tympan de Yazd.
En vert foncé l'armature, à partir de laquelle se fait l'élargissement.
Voir une petite animation sur youtube :
https://youtu.be/1uABdL7rcdc



La largeur relative du ruban est définie par "largeur réelle du ruban" divisée par "longueur réelle du côté du carré central". À Mechhed elle vaut 0,5 ; c'est-à-dire que RS est la moitié de RT (évident en regardant la décoration du ruban).

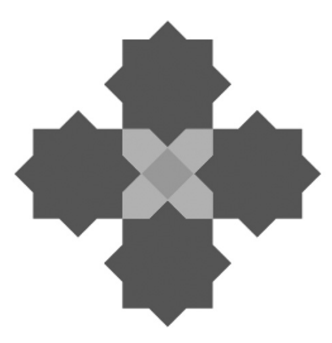
On voit très bien sur l'animation que, lorsque le trait grossit, les carrés et les pentagones changent de taille, mais ne changent pas de forme. Par contre le polygone à 10 côtés de déforme continument.
Mais d'une façon particulière : quelle que soit la largeur du ruban, ce polygone aura toujours 8 côtés égaux et les 2 derniers de même longueur que le côté du carré central.





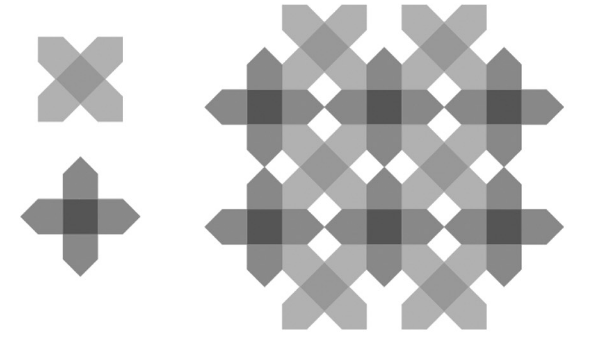
1.3. L'armature.

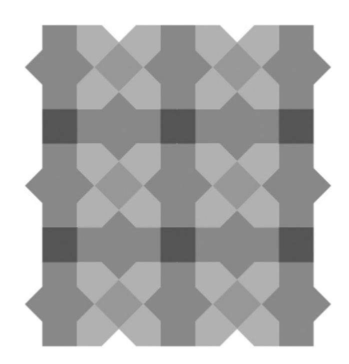
Elle peut être obtenue de la façon suivante:

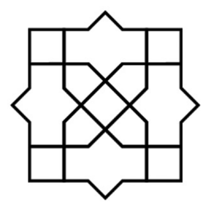


1- quatre étoiles régulières à huit pointes engendrent une croix qu'on peut décomposer en un carré central et quatre pentagones. Ces pentagones ont par construction la particularité de présenter 3 angles droits et 4 côtés de même longueur
2- cette croix, par duplications, peut générer un pavage
3- formation des polygones à 10 côtés
4- l'armature qui sert de base à l'élargissement du trait





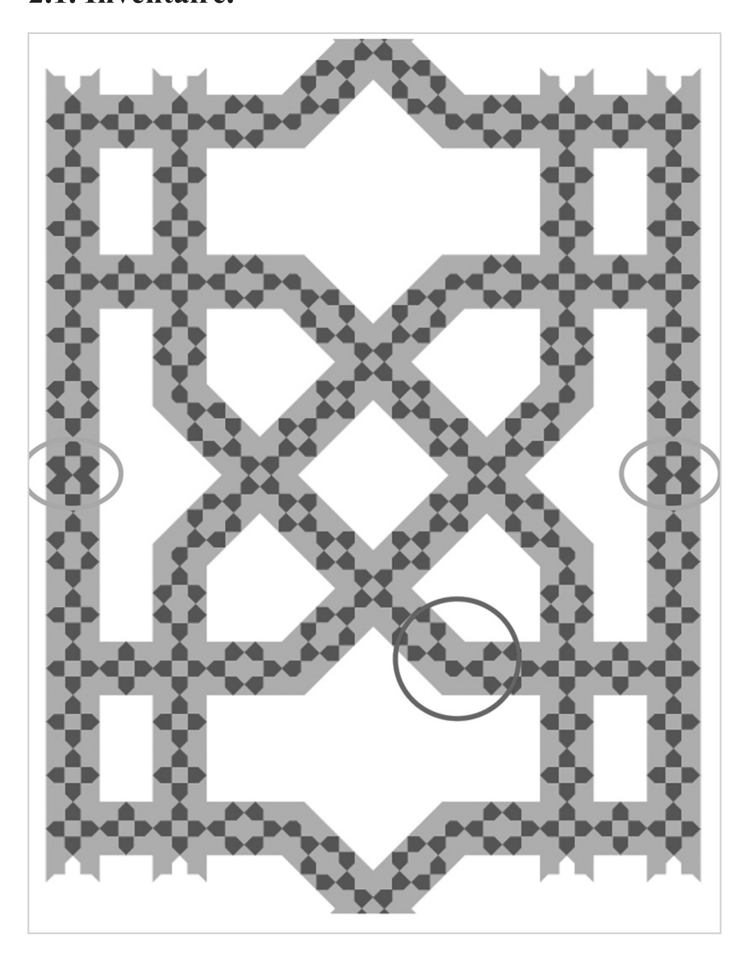




77

2. La décoration.

2.1. Inventaire.



Les 4 pièces "régulières"



1 et 2 : on retrouve le pentagone particulier et le carré, les mêmes qu'au paragraphe 1.1., à une taille réduite. Le coefficient de réduction est de $4+2\sqrt{2}$ (environ 6,83). On peut fabriquer le carré à partir du pentagone.

3 : l'étoile régulière à 8 pointes, qu'on peut fabriquer à partir du pentagone.

4 : le polygone à 10 côtés qui **n'est pas** une réduction de celui du paragraphe 1.1. (on a vu que la présence du ruban change la forme de ce polygone), et qu'on peut aussi fabriquer à partir du pentagone.

Ce pentagone permet donc à lui seul d'engendrer toutes les autres pièces.

Les pièces "bizarres"

1 : utilisation dans les rubans latéraux d'une pièce qui n'apparaît pas ailleurs, alors que l'on pouvait occuper le même espace avec les pièces déjà existantes. Peut-être la volonté de souligner visuellement un axe de symétrie ?





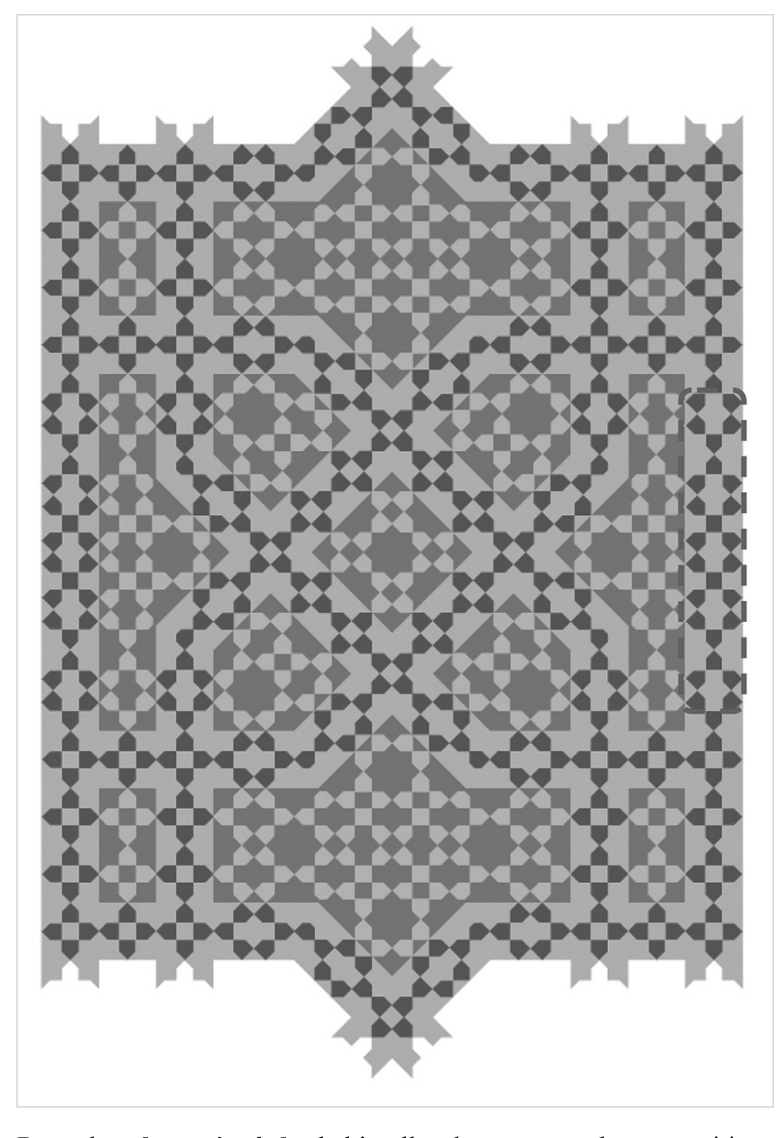
2 : présence, sur chaque coude à 135°, d'une pièce formée par la superposition partielle de deux étoiles (ce qui de plus a obligé à créer une nouvelle pièce "cheville").

Nous n'avons trouvé aucun autre exemple de cette particularité sur d'autres monuments.





2.2. Prolongement par continuité.



Il est possible de remplir les grandes formes polygonales en continuité avec le détail du motif du ruban, moyennant une petite modification du ruban latéral.

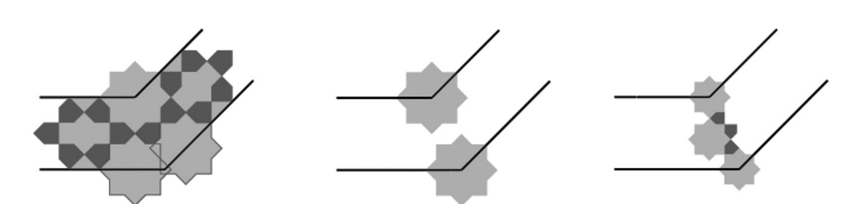
Rappelons **les trois règles** habituelles dans ce type de composition :

- une étoile à chaque sommet de grand polygone
- une symétrie axiale locale par rapport à chacun des côtés de ces polygones
- une parfaite continuité du motif entre l'intérieur et l'extérieur des polygones

Dans le cas présent la première règle n'est pas satisfaite, du fait de la particularité précisée au point **2** dans le paragraphe précédent.

Nous allons maintenant présenter des solutions pour réaliser, à partir de la même structure géométrique des grandes formes, une composition qui respecte ces trois règles.

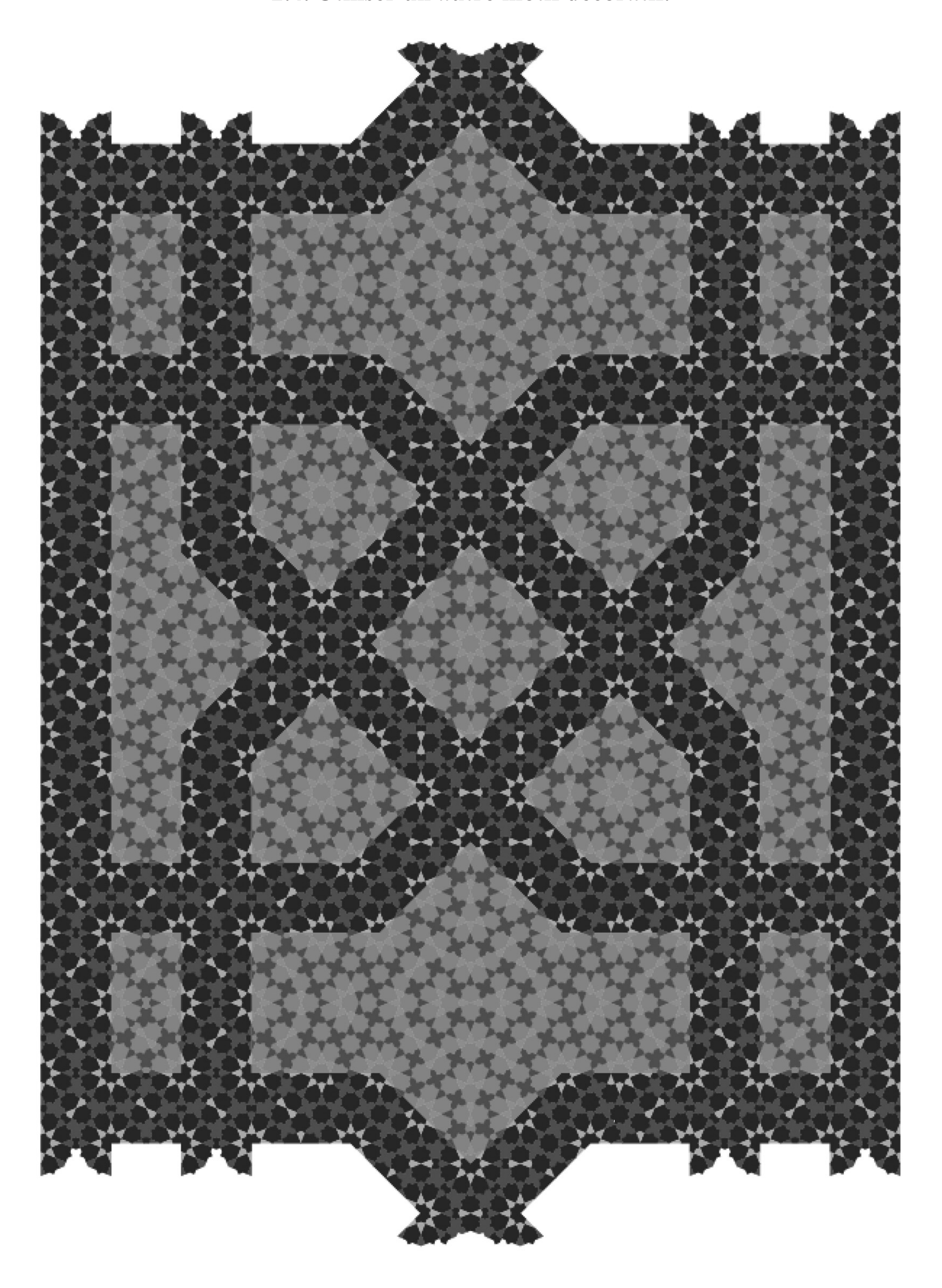
2.3. Réduire la taille du motif.



Pour passer le coude à 135°, on doit réduire la taille de l'étoile. La réduction minimale est indiquée ci-contre, c'est celle que nous avons utilisée pour élaborer ce panneau (où les 3 règles sont respectées) :

80

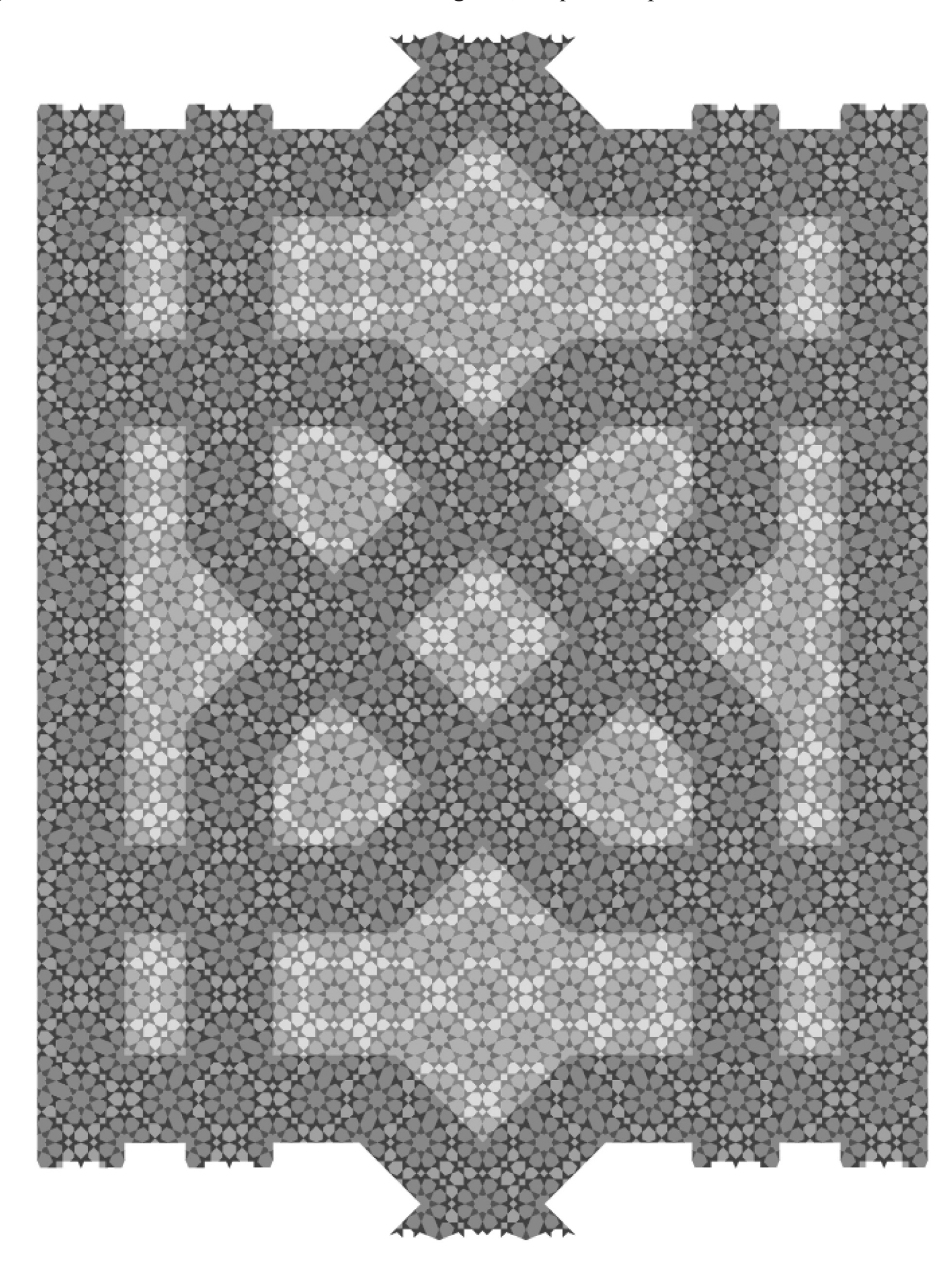
2.4. Utiliser un autre motif décoratif.



2.5. Modifier la largeur du ruban.

On peut essayer de donner un peu de souplesse en élargissant le ruban. Comme expliqué au paragraphe 1.2., il faut utiliser la méthode par grossissement des traits, qui modifie la forme du polygone à 10 côtés. Le dessin obtenu est certes très ressemblant, mais il n'est pas strictement conforme à l'original.

Voici tout de même une version avec une largeur relative du ruban de $\frac{\sqrt{2}}{2}$ (environ 0,71). Dans cette version le polygone à 10 côtés a tous ses côtés de même longueur, ce qui n'est pas le cas dans la version de Mechhed:



2.6. Contrefaçon !

Cette planche ressemble beaucoup à la précédente, car la largeur relative du ruban y est encore de $\frac{\sqrt{2}}{2}$.

La différence vient du polygone à 10 côtés. Il possède bien 8 côtés de même longueur, mais les deux côtés restants n'ont pas la même longueur que le côté du carré central. Or nous avons vu au paragraphe 1.2. que c'est une condition de conformité au modèle original. C'est le choix du motif décoratif qui a conduit à cette situation. Bien sûr, cela n'empêcherait pas d'en faire une frise comme à Mechhed, mais cela pourrait poser des difficultés pour d'autres compositions.

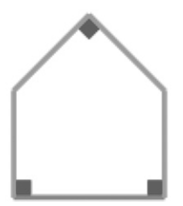
2.7. Une curiosité.

Libre interprétation d'un motif provenant probablement de l'Alhambra, Grenade, Espagne.



3. Motifs apparentés.

Nous présentons dans cette section quelques exemples de compositions dérivées du motif de Mechhed. La présence du pentagone particulier est un indice fort d'une filiation possible. On repère très facilement ses 3 angles droits et ses 4 côtés égaux, et cette pièce n'est pas déformée par la présence d'un ruban.
Ces compositions peuvent se déduire les unes des autres de multiples façons, nous ne faisons que proposer des pistes éventuelles.

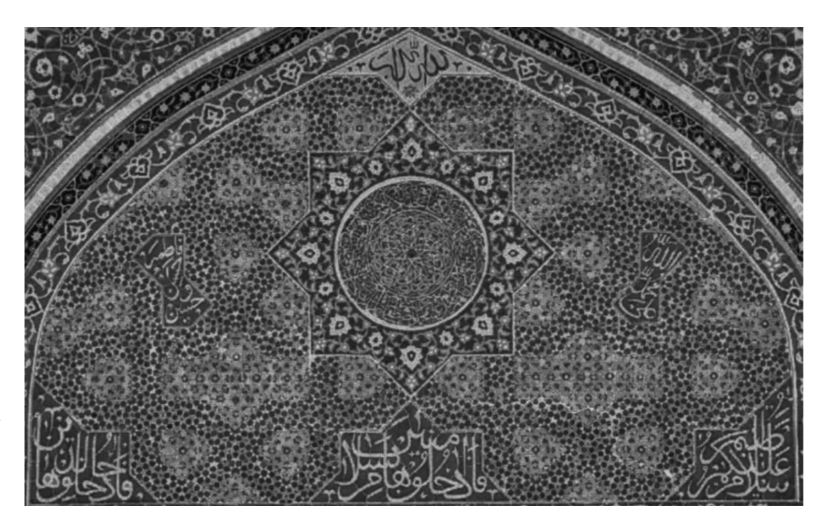


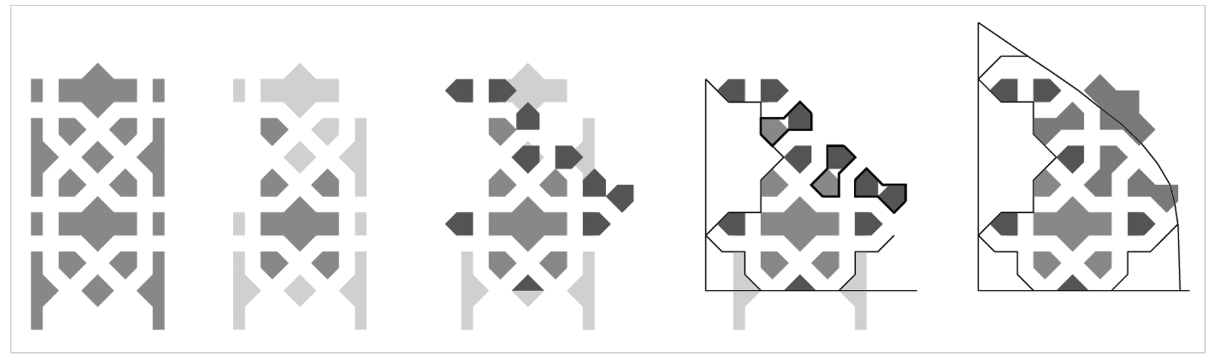
3.1. Mosquée du Vendredi, Yazd, Iran.

Son tympan a fait l'objet d'un article précédent.

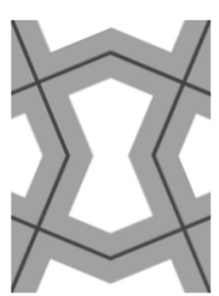
La largeur relative du ruban y est de $\frac{\sqrt{2}}{2}$ (environ 0,71).

En partant de la version du motif de Mechhed qui a la même largeur de ruban (présentée en 2.5.), il est possible de retrouver la structure de ce tympan de la façon suivante (les pièces grises servent de repère pour le positionnement de pièces ultérieures):

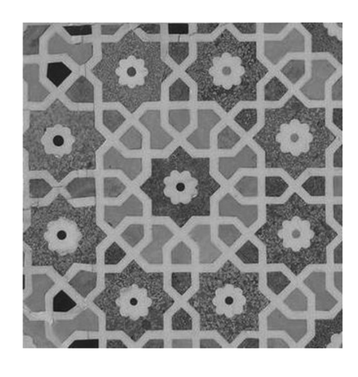
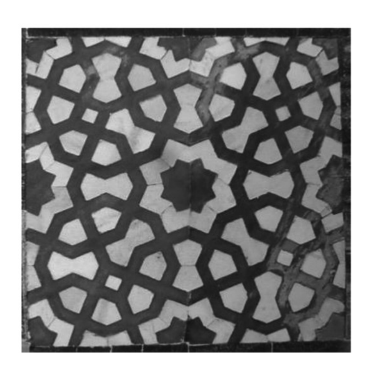




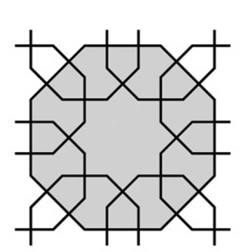
Remarque 2 : la pièce en forme de nœud papillon a un statut comparable à celui du polygone à 10 côtés. C'est-à-dire que sa forme dépend de la largeur du ruban. On le voit très bien sur l'animation proposée pour le tympan de Yazd :
https://youtu.be/Piu_RRbQXBM
En l'absence de ruban la pièce a 8 côtés égaux, ce n'est plus vrai avec le ruban.
On rencontre souvent cette pièce en association avec le pentagone à 3 angles droits et 4 côtés égaux.



3.2. L'octogone régulier.

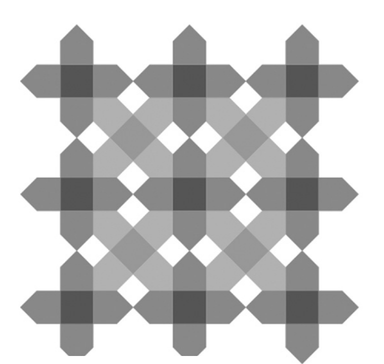
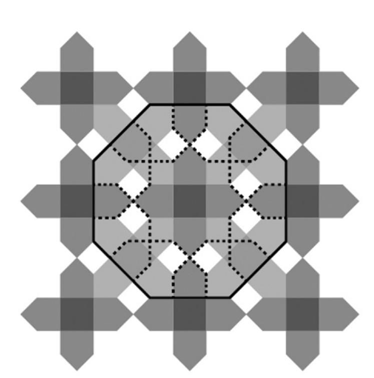




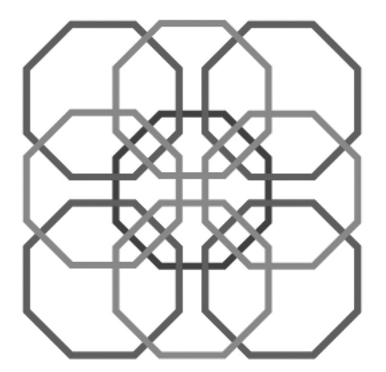
Ces trois documents présentent en leur partie centrale le même motif de décomposition d'un grand octogone



1 : madrasa Sher-Dor, Samarcande, Ouzbékistan
L'octogone est entouré de polygones à 10 côtés du même type que ceux de Mechhed
2 : mausolée d'I'timâd ud-Daulah, Agra, Inde
Le cercle de 8 étoiles rappelle celui de 4 étoiles du paragraphe 1.3.
3 : tombeau d'Akbar, Sikandra, Inde
L'octogone est tourné de 45°. On retrouvera ce style de motifs au paragraphe 3.5.

On peut obtenir cette décomposition de l'octogone à partir du pavage vu au paragraphe 1.3.

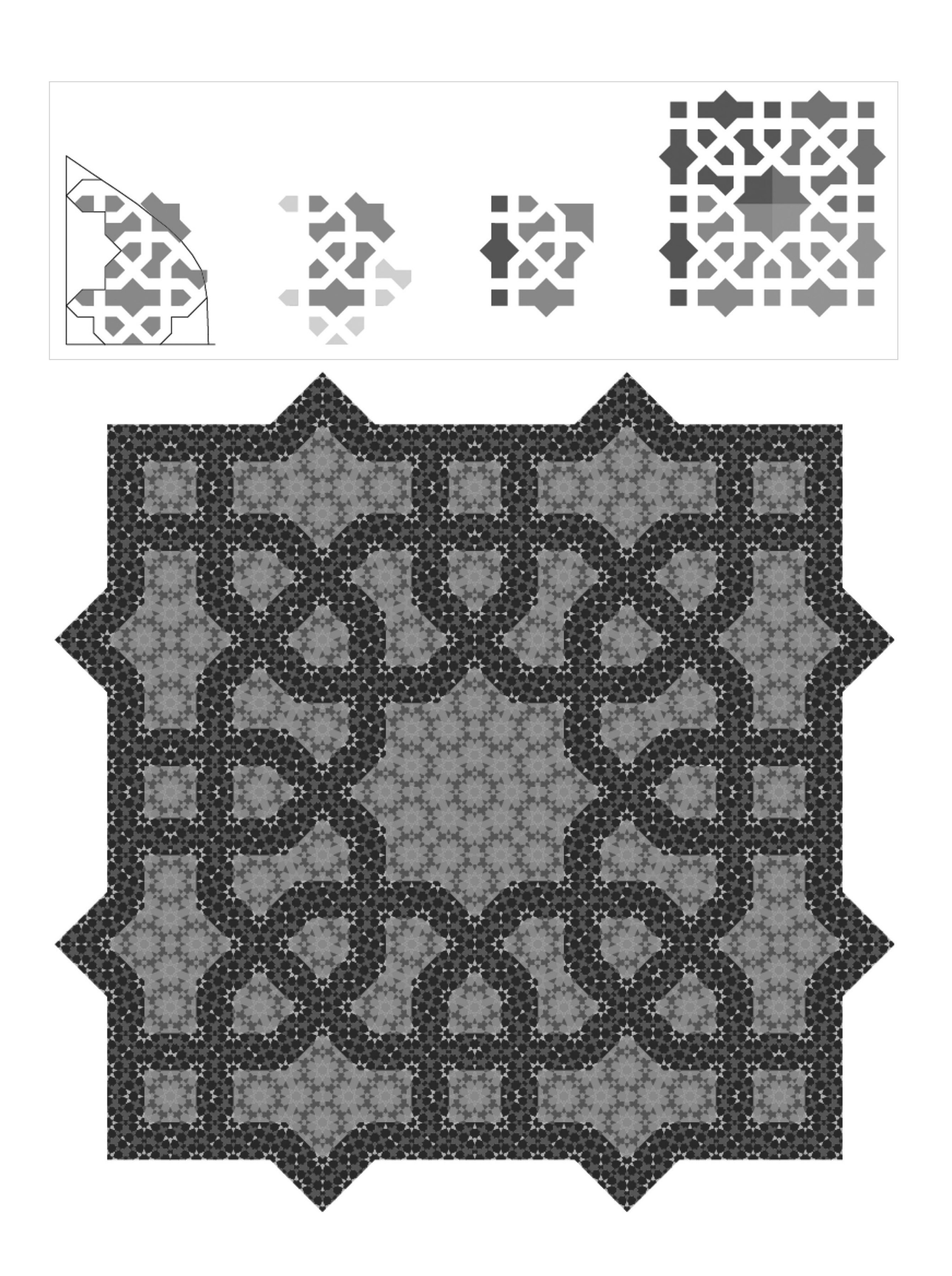





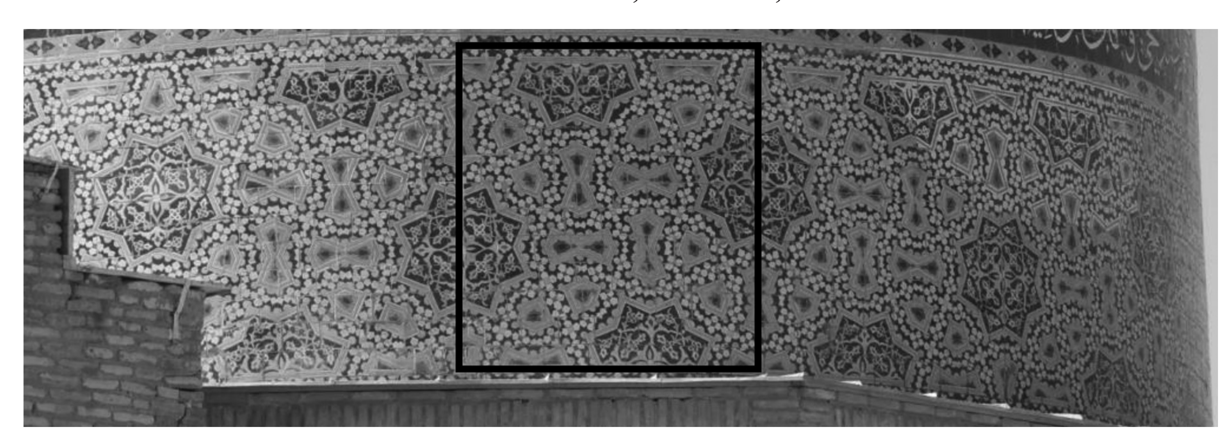

On peut aussi dire que plusieurs octogones identiques engendrent le motif du pavage. Tout se tient …

Nous avons choisi la version de Samarcande, parce qu'on y retrouve les polygones à 10 côtés de Mechhed. Par commodité on a repris la même largeur relative de ruban qu'à Yazd ; d'ailleurs il est facile de reconstituer tout le motif à partir du tympan de Yazd.

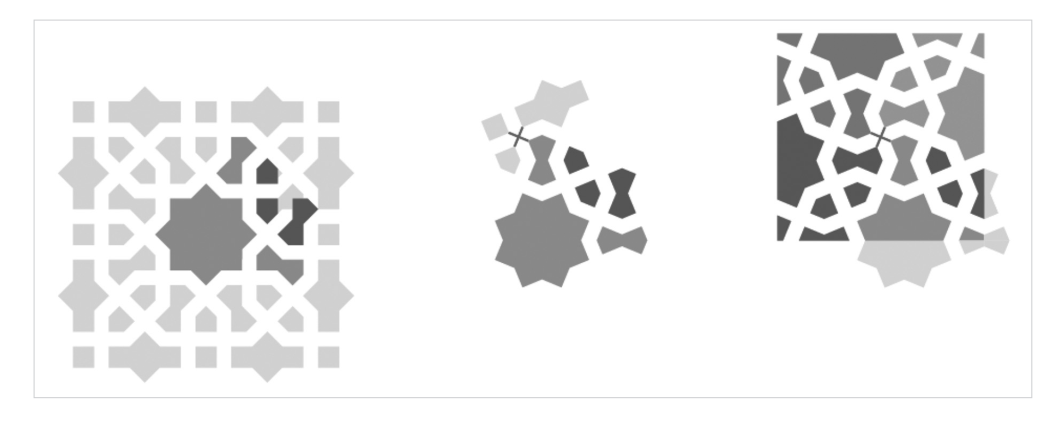
86



3.3. Ensemble architectural Khazrat-i-Imam, Tachkent, Ouzbékistan.

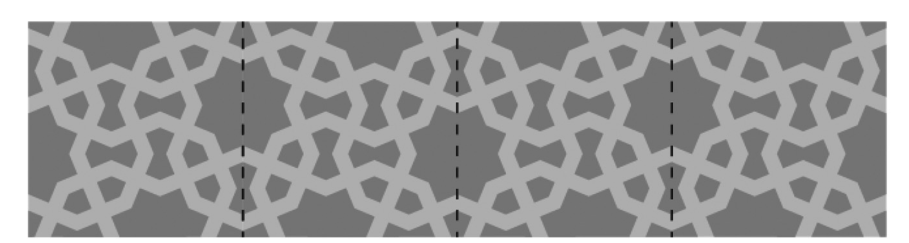


Vue partielle d'un tambour circulaire. Dans la partie encadrée sur la photo, les grandes formes peuvent être obtenues à partir du motif du paragraphe précédent de la façon suivante (on termine par des rotations successives de 90° autour de la petite croix rouge) :



La frise du tambour peut ensuite être reconstituée à partir de cette cellule de base, en la transformant plusieurs fois par une succession de symétries axiales par rapport aux axes pointillés :



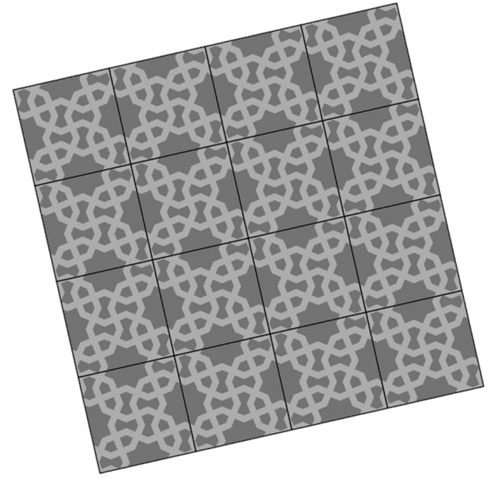


Remarquons au passage qu'il a fallu calculer précisément les dimensions du motif pour obtenir, sur la périphérie du tambour cylindrique, un nombre entier pair de cellules !
Encore un bel exemple où la décoration du monument a été obligatoirement conçue en lien très étroit avec son architecture.

Nous proposons page suivante une libre adaptation avec un autre motif décoratif (on a gardé la même largeur de ruban que dans l'exemple précédent).

Remarque : en modifiant légèrement le choix de la cellule de base, il est possible d'obtenir ce pavage périodique :



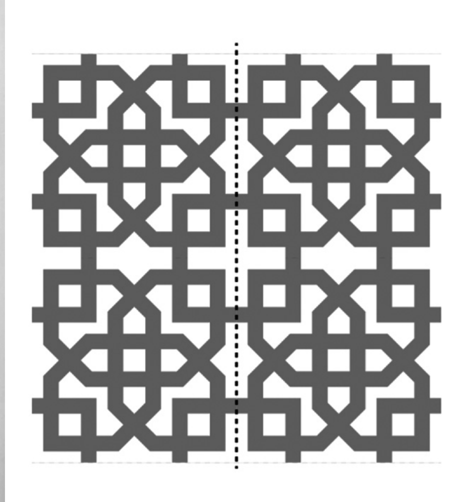


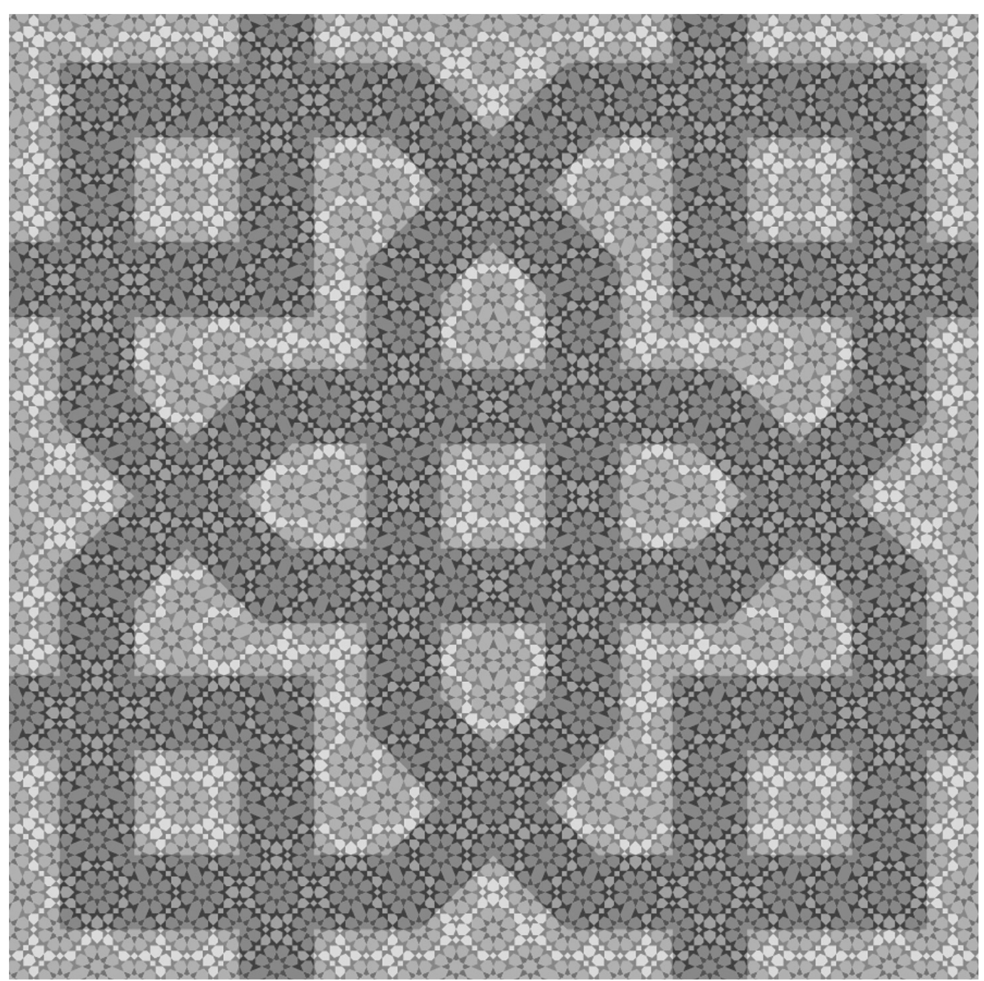
3.4. Musée des arts appliqués, Tachkent, Ouzbékistan.

Le motif est sculpté sur un poteau en bois cylindrique (d'où un raccord quelque peu raccourci le long du pointillé).

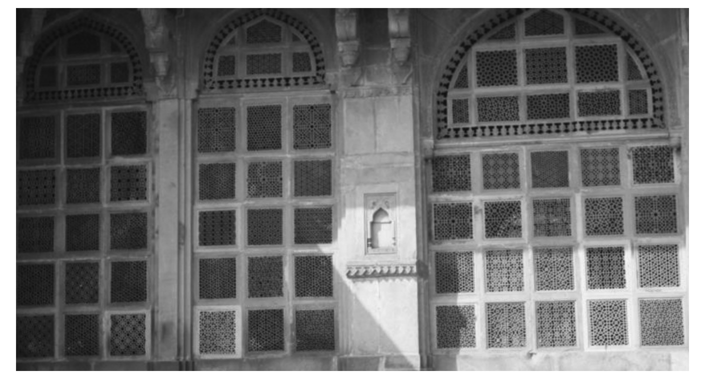
Ci-dessous une proposition de décoration. La forme en V inhabituelle s'apparente à celle qui apparaît furtivement sur les bordures extérieures à Mechhed (un peu déformée par la présence du ruban)







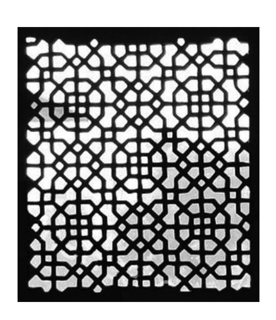
3.5. Mausolée de Mohammad Ghaus, Gwalior, Inde.



On trouve sur ce site de nombreuses fenêtres jali en pierre ajourée.

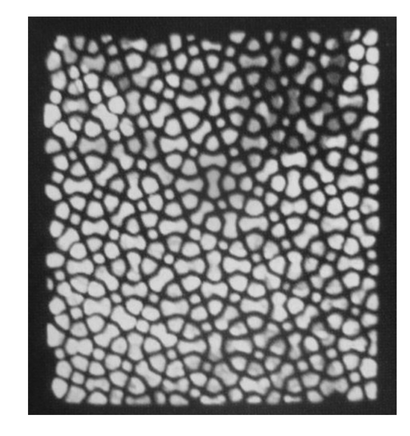
Premier exemple :
Le motif est régulier et périodique (si on ne regarde pas trop les bords).
Il utilise un jeu de seulement 3 pièces, déjà rencontrées :

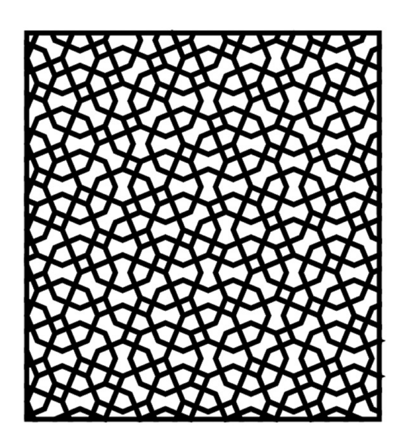


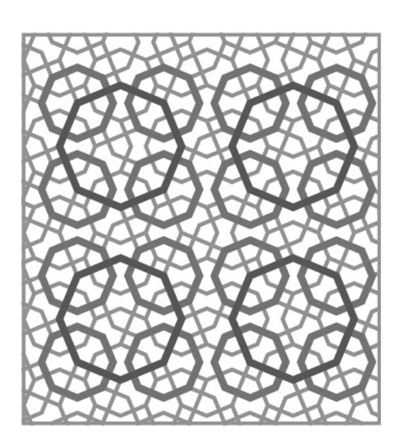


En fait, la partie en pierre constitue un ruban qui sépare des pièces vides apparaissant en creux. On a vu (paragraphe 3.1.) que le ruban déforme la pièce en nœud papillon, mais ça ne se voit quasiment pas si le ruban est mince.

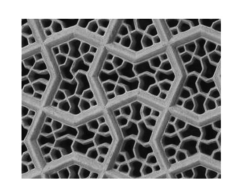
Deuxième exemple :



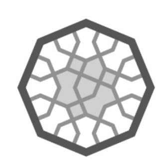




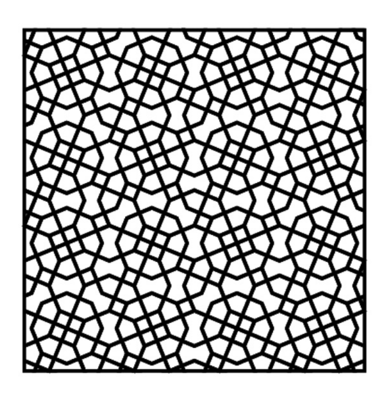
Cette composition, fabriquée avec le même jeu de 3 pièces, présente à première vue un aspect très peu ordonné.
Pourtant elle a été précisément construite !
On peut mettre en évidence les formes cachées par grossissement de certains rubans. Cette méthode a été utilisée dans plusieurs monuments, par exemple (photo ci-contre) au mausolée d'I'timâd ud-Daulah, Agra, Inde (avec un jeu de pièces un peu différent de celui de Gwalior).

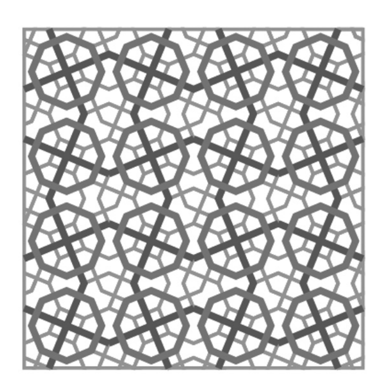


Remarque : on retrouve, à l'intérieur des octogones, la décomposition vue au paragraphe 3.2.



Adaptation de la photo précédente avec le jeu de 3 pièces de Gwalior. Peut-être existe-t-il une fenêtre de ce type sur le site indien !

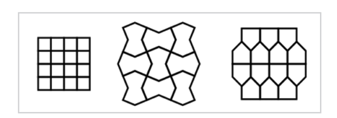


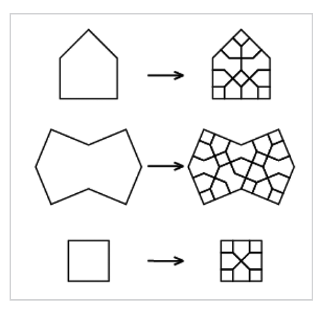


Vers l'infini …

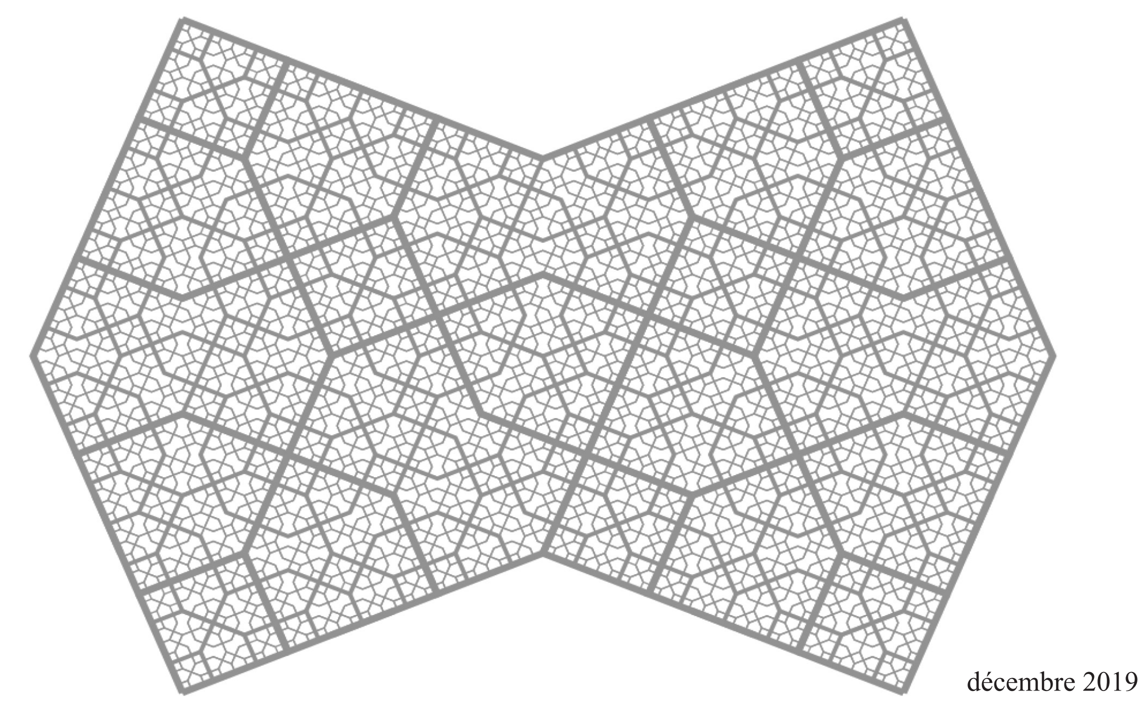
Le jeu de 3 pièces utilisé (□ ⬡ ⌂) dans ces grilles présente les deux propriétés suivantes :

1- chacune des pièces, seule, peut engendrer un pavage périodique (infini "à l'horizontale")





2- chacune des pièces peut être décomposée en utilisant le **même** jeu de 3 pièces à une échelle réduite, le coefficient de réduction étant de $2 + \sqrt{2}$ (environ 3,41).
D'où, par itération du processus, la possibilité d'une mise en abyme potentiellement sans fin (infini "à la verticale").
Ci-dessous un exemple à quatre niveaux :



décembre 2019

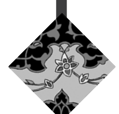
Charles Baudelaire.

Poème de Brumoire

Promeneur, dans ton œil une flaque ondoyante
Engloutit les oripeaux
Des fées, des bourreaux, des folies qui alimentent
Le philosophe et l'impôt.

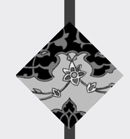
L'humanité grossit son magasin d'horreurs
Dans le bruit ou le silence,
Dans des temples cadavéreux, à la lueur
De la fixe conscience ;

De nos songes luisants, des ambitions traitreuses,
L'âme éteinte ou le cœur froid,
Nous succombons de chœur aux malices peureuses
Dont le gouvernement broie. ■



Chuchotis sous le lustre de bronze à cinq branches*

Traduit par
Arefeh Hedjazi



Monsieur Aflâkpeymâ tourna la tête. Il cligna amicalement l'œil à l'aube qui se dandinait derrière la fenêtre puis mourut!

Ceux qui les premiers entendirent la nouvelle et arrivèrent sur les lieux avant les autres, virent le grand homme du clan Aflâkpeymâ fixer encore d'un œil entrouvert le lustre de bronze à cinq branches, tenant fermement un bout du drap blanc entre deux de ses doigts osseux avec un calme à envier. Malgré cela, cet événement triste perdit très vite son éclat dans l'ombre du clin d'œil interrompu de Monsieur Aflâkpeymâ à l'aube.

**

Le soleil se levait à peine quand le docteur Badakhshân entra, tête chauve et épaules voûtées, sa serviette à la main: «Ecartez-vous, écartez-vous…» Sur ordre du médecin, tous s'écartèrent; sauf quelques-uns, y compris Delâviz, la fille cadette de Monsieur Aflâkpeymâ qui, pendue au bras de son mari Delâvar Khân Bâghmisheh, s'agitait et ne cessait de tordre son gros nez épaté dans le mouchoir quadrillé plié en quatre.

Avant tout autre chose, le docteur Badakhshân passa les doigts serrés de sa main sur l'œil gauche de Monsieur Aflâkpeymâ. Peine perdue. Monsieur Aflâkpeymâ continuait de fixer de son œil entrouvert le lustre de bronze à cinq branches comme si ce dernier risquait de tomber du plafond à chaque instant et de lui disperser la cervelle. Le docteur Badakhshân passa cette fois le dos de sa main droite sur l'œil de Monsieur Aflâkpeymâ. Puis, il posa l'index de son poing serré sur sa lèvre et médita, dubitatif et étonné.

«Qu'est-ce que cela signifie…?»

Madame Hamdam, la vieille voisine, murmura: «Que Dieu nous protège.»

Puis elle s'élança vivement dehors pour aller confier la nouvelle de la mort de son cher voisin à la brise chagrine qui passait.

«Que Dieu nous protège!…Un œil ouvert!»

Quelqu'un demanda: «Docteur, il n'y a rien à faire?! Serait-il possible qu'un miracle survienne et qu'il lui reste encore quelques années à vivre?!»

Le docteur Badakhshân, indifférent aux miracles et au monde, annonça son diagnostic à voix haute: «Mort subite, avec paralysie de la paupière!» Et se retourna, pour déclarer sans délai, de manière à ce que tout le monde l'entende: «Il est foutu. Dieu est clément et miséricordieux. Ne faites pas attention à son œil entrouvert.»

Près de la porte, il fit un signe de tête à Delâvar Khân Bâghmisheh pour aller rédiger avec lui le certificat de décès dans une autre pièce.

**

Quand le vice-directeur de l'«Office pour les Affaires inattendues des citoyens» entra, accompagné de deux de ses fonctionnaires, il ne restait plus que le mort dans la pièce. Monsieur le vice directeur, après une courte pause, gratta sa nuque inexistante. Pensivement, il attrapa son menton poilu dans sa main et d'un geste du doigt, ordonna au fonctionnaire à sa droite de s'approcher pour soulever le drap qui recouvrait le visage du défunt. Monsieur le vice-directeur passa le bord de sa longue manche qui descendait jusque sur le dos de sa main sous son nez et cette fois-ci, autorisa le fonctionnaire à sa gauche à recouvrir le visage du mort.

«Il y a un problème…»

Personne d'autre que Delâvar Khân Bâghmisheh ne comprit la signification de ces mots. C'est pourquoi, lorsqu'il raccompagna les membres de la mission de l'Office pour les Affaires inattendues des citoyens, à son habitude à petits pas et les mains croisées sur son ventre, il pencha la tête et demanda: «Vous avez dit...?!»

«J'ai dit qu'il y a un problème. Le certificat de décès est non admissible. Il faut un certificat d'autopsie officielle.

- Très bien, alors que faut-il faire?»

Monsieur le vice-Directeur fit pivoter sa tête ronde sur le cou qu'il ne possédait pas.

«C'est évident, Monsieur...Pour éclaircir la vérité sur cette affaire, le dossier doit être transmis au bureau central de la préfecture du département.»

Monsieur Bâghmisheh, encore plus triste et confus qu'auparavant, fit un pas en arrière et autorisa les fonctionnaires à sortir de la pièce en formation triangulaire.

*

Maintenant, il n'y avait plus de place dans la petite maison de Monsieur Aflâkpeyma. Le fils aîné de la famille, qui avait rapidement fait le déplacement depuis le chef-lieu du département, continuait de hocher la tête avec incrédulité, hébété et sous le choc.

«Il était fort comme un cheval… Mais, vous dites qu'il est mort?!»

Le second fils de la famille dictait à sa jeune sœur: «… ont la tristesse de vous faire part du décès...Cérémonie pour le défunt…», quand monsieur Bâghmisheh lui tapota l'épaule: «Il y a un problème…

- Il y a quoi?!

- Le type a dit qu'il y avait un problème. Je ne sais pas ce qu'il entend par problème. Mais je suis sûr que ça a à voir avec l'œil entrouvert de Père!»

*

Depuis quelques heures, la ville subissait une coupure d'électricité et pour ne rien gâcher, la brise tristounette avait apporté la nouvelle de la panne du générateur électrique de la seule clinique de la ville, panne qui donc interdisait l'usage de la chambre froide de ladite clinique. Il fut décidé qu'un ou deux des vénérables sages endeuillés du clan iraient à «L'Office pour les Affaires inattendues des citoyens» pour s'enquérir de la marche à suivre. Une fois que madame Hamdam avait appris le détail des négociations de l'équipe des endeuillés avec les fonctionnaires, plus personne dans la ville n'ignorait que la dépouille de l'ancêtre du clan des Aflâkpeymâ devait être transportée le plus rapidement possible en ambulance au Service de médecine légale du chef-lieu, pour que là-bas, avec de l'électricité et autres commodités à disposition, l'on puisse clore les démarches administratives inhérentes à la situation. L'affaire était presque arrangée quand la triste brise revint avec la nouvelle d'une parturiente de l'un des villages alentours qui était entrée en labeur et pour qui on avait donc envoyé l'ambulance. Il fallait se résigner à attendre. Le fils aîné de monsieur Aflâkpeymâ commença à grommeler en claquant la langue.

«Le docteur Badakhshân a diagnostiqué une mort soudaine avec paralysie de la paupière, n'est-ce pas? A quoi servent tous ces jeux?»

Et à cet instant même, une idée lui traversa la tête dont on pouvait d'ores et déjà dire qu'elle n'était ni neuve ni utile. L'équipe légale de l'Office pour les Affaires inattendues des citoyens avait déjà pensé à tout, même à l'incongru: «Il est illégal de déplacer des dépouilles sur les routes départementales ou nationales ou les autoroutes, en milieu rural ou urbain. Les contrevenants seront poursuivis en justice.»

*

A la nuit tombée, le soldat gardien envoyé par le commissariat fit sortir les endeuillés de la chambre comme des poulets d'un cageot. Puis, il posa un tabouret derrière la porte et s'y installa: «Sur ordre des responsables, jusqu'à l'éclaircissement de l'affaire, personne n'a le droit d'entrer!»

De temps à temps, le soldat gardien, avec un geste en éventail de ses quatre doigts serrés ensemble, faisait reculer ceux qui s'étaient

avancés imperceptiblement et l'entouraient: «Si Dieu le veut, la situation de votre défunt père sera éclaircie dans les plus brefs délais, ne vous inquiétez pas.»

*

Avant le rappel de madame Hamdam, personne ne s'était souvenu que: «On est jeudi et les administrations sont fermées…! Mais alors l'autorisation de transporter la dépouille au centre? La réservation de l'ambulance? L'envoi du dossier?!»

Mais il n'y avait pas de réponse claire à ces questions. Le remplaçant du soldat gardien, qui avait pris son poste tôt le matin, était plus doux que son prédécesseur et permettait de temps à autre à quelque membre de la famille d'entrer dans la pièce où reposait le défunt pour qu'il puisse, tant que c'était encore possible, rencontrer une dernière fois l'aïeul du clan. Néanmoins, personne n'ignorait que ce dernier adieu n'avait été rendu possible que grâce aux efforts de Delâvar Khân Bâghmisheh et sa généreuse prodigalité.

Le fils aîné de monsieur Aflâkpeymâ était allé rendre visite au directeur de l'Office pour les Affaires inattendues des citoyens à son domicile pour, peut-être, réussir à obtenir son autorisation pour le transport de la dépouille à la chambre froide de la clinique locale, maintenant que le courant était rétabli. Monsieur le vice-Directeur, en pyjama et ensommeillé, lui avait expliqué en baillant dans la porte que la chambre froide était individuelle et que la place avait été prise par un individu qui était décédé lors de la prière du matin dans la mosquée du bourg d'en haut.

*

Le matin très tôt, les éplorés, qui n'avaient pas fermé l'œil de la nuit, étaient témoins de la relève des sentinelles. Le nouveau gardien était nerveux et paraissait en manque de sommeil et dès qu'il s'installa sur le tabouret, il s'endormit! Ceci alors que deux rues plus loin, l'ambulancier, injuriant dans la cuisinette de la clinique, prenait son petit déjeuner:

«Elle a perdu le souffle juste en haut de la gorge. On aurait dit que ses roues s'enfonçaient dans la terre. Elle m'a tué sans se rallumer. La salope m'a fatigué!»

Le groupe des endeuillés découvrit, grâce aux efforts de madame Hamdam, que les proches du décédé de la prière du matin à la mosquée de là-haut avaient tout juste commencé à se rassembler et que leur réunion prendrait quelque temps. En même temps, les têtes rapprochées et les murmures autour du « péché de laisser le corps par terre» et «il ne faut pas inutilement retarder le défunt face aux anges inquisiteurs» augmentaient la détresse des endeuillés. Mais quand on parlait de «problème» et de «mort suspecte», les perspicaces prenaient leur menton dans leurs mains et s'enfonçaient dans leurs pensées.

Delâvar Khân était le dernier qui obtint l'autorisation d'entrer dans la pièce et de voir l'aïeul du clan. Mais dès qu'il tourna la poignée de la porte, il poussa un cri, comme foudroyé et recula précipitamment d'un ou deux pas. Monsieur Aflâkpeymâ n'était pas dans son lit. Alors que le lustre en bronze à cinq branches, à sa place, pendu au plafond, se balançait doucement.

*

Durant ce week-end accablant, personne ne comprit ce qui était arrivé à l'aïeul du clan Aflâkpeymâ. Malgré cela, aujourd'hui encore, à chaque fois qu'elle passe dans la ruelle derrière la maison, madame Hamdam examine minutieusement le bout de tissu qu'elle a enroulé autour des barreaux de la chambre à coucher de monsieur Aflâkpeymâ le soir où il a disparu. Puis, poussant un grand soupir, les lèvres plissées, elle hoche la tête et continue son chemin. ■

---

* Tiré du recueil *Anjâ, pâyin-e pellehâ* (Là-bas, sous les marches) de Rezâ Khâkinejâd, Téhéran, éd. Ghatreh, 2010, 104 p.

Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.

En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.

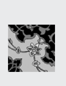
Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.

Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.

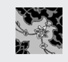
La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.

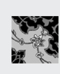
Toute citation reste autorisée avec notation des références.

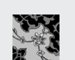

فصلنامۀ«رُوو دوتهران» در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی‌های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.


در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.


مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.


چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.


« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.


نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک فصلنامهٔ "رُوو دو تهران"

یک ساله ۲۰۰۰/۰۰۰ ریال	Nom de la société (*Facultatif*) — مؤسسه
شش ماهه ۱۰۰۰/۰۰۰ ریال	Nom — نام خانوادگی / Prénom — نام
1 an 200 000 tomans	Adresse — آدرس
6 mois 100 000 tomans	Boîte postale — صندوق پستی / Code postal — کدپستی
	E-mail — پست الکترونیکی / Téléphone — تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور با پست عادی: شش ماهه ۴/۵۰۰/۰۰۰ریال — یک ساله ۹/۰۰۰/۰۰۰ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger: **1 an 900 000 tomans** — **6 mois 450 000 tomans**

Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

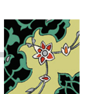
حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

www.teheran.ir

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان مصدق جنوبی (نفت جنوبی سابق)،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نشانی الکترونیکی:mail@teheran.ir
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ

مجلهٔ تهران



صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز (رضوی فر)

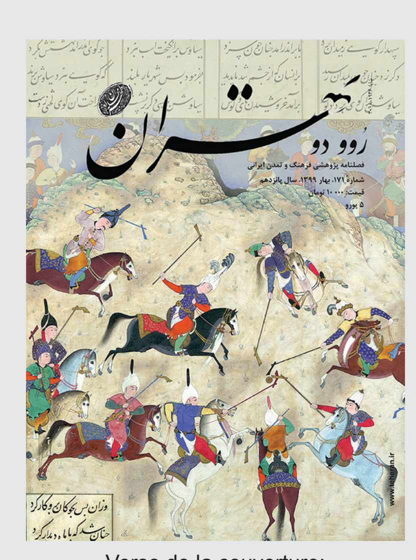
دبیری تحریریه
بابک ارشادی

همکاران این شماره (به ترتیب حروف الفبا)
بهرام احمدی
بدر الدین القاسمی
ژان-پیِر بریگودیو
بروموار
عارفه حجازی
سعید خان آبادی
هادی دولت آبادی
ارمان ژسپر
مینا علائی
زینب گلستانی
سپهر یحیوی

طراحی و صفحه آرایی
منیرالسادات برهانی

تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی



Verso de la couverture:
Siyâvosh joue au polo avec Afrasiyâb, folio du* Shâhnâmeh *de Shâh Tahmâsp


شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸
روو دو
فصلنامه پژوهشی فرهنگ و تمدن ایرانی
شمارهٔ ۱۷۱، بهار ۱۳۹۹، سال پانزدهم
قیمت: ۱۰ ۰۰۰ تومان
۵ یورو
www.teheran.ir